LOS HOMBRES de la historia

3

la Historia Universal a través de sus protagonistas

Centro Editor de América Latina



Leonardo de Vinci

J. Guillerme y M. Th. Mandroux

LIONARDO DA VINCI PITT.
E SCVLTOR FIOR.

LOS HOMBRES de la historia 3

El genio de Leonardo de Vinci - artista prodigioso, ingeniero profético - proporciona una de las mejores ilustraciones de la mentalidad renacentista, creadora infatigable de modelos y de esquemas a través de los cuales se esboza ya el rostro del nuevo mundo técnico e industrial.
Como sus contemporáneos, Leonardo no se contenta con profesiones de fe: aborda resueltamente el dominio de las realizaciones con el entusiasmo de toda experiencia en sus comienzos. Y puesto que, de algún modo, como hombre del Renacimiento, él es el objeto de su más alta ambición, quiere hacerse a sí mismo mediante la comprensión universal de todas las cosas y de su propia naturaleza. De allí la aspiración a transformarse en una enciclopedia viviente, su curiosidad alerta, su permanente búsqueda de nuevos campos del conocimiento y de la expresión. Empresa digna de Prometeo y que no conoció el éxito en la medida de sus esperanzas, porque, aunque contenidos, los mitos antiguos todavía permanecen en la conciencia y el sabio de la época - Leonardo inclusive - no ha franqueado, como supone, las tradiciones, prejuicios y supersticiones. Resulta difícil hoy hacer justicia a las formas del pensamiento y del saber del Renacimiento, en tanto sus categorías no son las del discurso racionalista. Es preciso aceptar que estamos ante el límite de dos mundos intelectuales, ante un momento de "ambigüedades" en que los antiguos sistemas no han desaparecido del todo y una sociedad nueva pugna por nacer. Embriagado por una libertad recién descubierta, el hombre hace de la curiosidad su virtud central, pero le faltan los medios indispensables para ponerla en funcionamiento y, antes que nada, un lenguaje y un método. De allí que su audacia no sea jamás total y sus descubrimientos, aun los más proféticos, deban esperar todavía largo tiempo una justificación positiva, hasta el momento en que se cuente con una nueva evaluación de la condición humana.
Estas palabras valen para toda la época y para Leonardo en particular, que fue uno de sus representantes típicos, y encuentran su mejor expresión en las reflexiones de Vasari, donde pone en descubierto la falla secreta: "Verdaderamente admirable y celeste fue Leonardo... hubiera avanzado muy lejos... si no hubiese sido tan cambiante y variable; pues se ocupó de aprender demasiadas cosas que, apenas iniciadas, dejaba abandonadas... pero jamás dejó de dibujar y modelar y parecería que fue justamente su gran inteligencia para el arte la causa de que, habiendo comenzado tantas cosas, no haya terminado ninguna. Creía que su mano jamás podría alcanzar la perfección del arte..."
Leonardo nació en Anchiano, comuna de Vinci (Italia) en 1452 y murió en Cloux (Francia) en 1519.

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali Spa - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico
Ilustraciones del fascículo Nº 3:

3. Leonardo de Vinci - Del humanismo a la Contrarreforma
Este es el primer fascículo del tomo Del Humanismo a la Contrarreforma.
La lámina de la tapa pertenece a la sección Del Humanismo a la Contrarreforma, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Alinari, Florencia: p. 2 (1); p. 3 (3); p. 5 (3,4,5); p. 6 (1,2,3,4,6); p. 9 (1,2,3,5,6); p. 10 (1,2); p. 11 (3); p. 14 (2); p. 18 (2); p. 21 (5); p. 22 (4); p. 24 (1); p. 26 (2,7,8).
Snark International, París: p. 6 (5); p. 13 (5); p. 21 (1,2,3,4); p. 22 (3); pp. 26, 27 (3,4,5,).
Alfredo Zennaro, Roma: p. 9 (4).
Arborio Mella, Milán: p. 11 (4); p. 12 (1,2,3); p. 18 (1,3,4); p. 21 (6); p. 22 (2,5); p. 24 (2,3,4,5); p. 27 (1).
Scala, Florencia: pp. 14, 15 (1,3); p. 22 (1).

Traducción de Néstor Míguez

Av. de Mayo 1365 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e hijos S. A., Luca 2223, Buenos Aires, en junio de 1968.

Leonardo

J. Guillerme y M. Th. Mandroux

1452
Nace Leonardo en Anchiano, comuna de Vinci, cerca de Florencia. Es hijo natural del notario Ser Piero de Vinci y de una campesina, Caterina. El mismo año de su nacimiento, el padre se casa con una joven de noble familia, Albiera di Giovanni Amadori.

1457
Sabemos por un catastro que Leonardo vivió en la casa del abuelo paterno, en compañía del padre y la madrastra.

1469
La familia de Leonardo se establece en Florencia y su padre lo coloca de aprendiz en el taller de Andrea di Cione, llamado Verrocchio. Lorenzo el Magnífico es el señor de Florencia.

1472
Leonardo se inscribe en la corporación de San Lucas como pintor independiente, pero permanece todavía durante un tiempo junto al Verrocchio, antes de poner su propio taller.

1473
5 de agosto: *Paisaje*, el primer dibujo fechado de Leonardo.

1476
Denuncias anónimas acusan a Leonardo de sodomía con su modelo Jacopo Saltarelli.
Leonardo frecuenta todavía el estudio del Verrocchio, junto con el Perugino, Lorenzo di Credi y Botticelli.

1478
10 de enero: la Señoría * encarga a Leonardo un cuadro de altar, destinado a la capilla de San Bernardo del Palacio Viejo; este cuadro no llegará a ser pintado. Primera manifestación de Leonardo como técnico e ingeniero: propone elevar el Batisterio de San Giovanni de Florencia, para colocar debajo un basamento con escalinatas. De setiembre a diciembre: "Comencé las dos Vírgenes María."

1479
Conjuración de los Pazzi. Leonardo dibuja el cuerpo de Baroncelli, ahorcado el 29 de diciembre por el asesinato de Juliano de Médicis.
Verrocchio va a Venecia para esculpir la estatua ecuestre de Colleoni.

1480
Pinta el retrato de Ginevra de Benci cuya familia, vinculada con los ambientes humanísticos florentinos, frecuenta.

1481
Leonardo recibe de los monjes de San Donato en Scopeto el encargo de hacer un cuadro de altar en un plazo de 30 meses: será *La adoración de los Magos*, inconclusa y conservada en la galería de los Oficios.

1482
Leonardo abandona Florencia por Milán, enviado por Lorenzo de Médicis para fundir la estatua ecuestre de Francisco Sforza. Escribe a Ludovico el Moro una carta —ofreciéndole sus servicios— que anticipa su llegada a la Corte de Milán.

1483
25 de abril. Firma un contrato con la Confraternidad de la Concepción para pintar la *Virgen de las Rocas*.
Leonardo comienza el monumento a Sforza (los dibujos preparatorios se encuentran en la Biblioteca Real de Windsor).

1484
Marsilio Ficino publica su traducción de Platón.

1487
Desde julio de este año hasta enero de 1488 se hacen los pagos por el modelo del *tiburio* * de la Catedral de Milán.

1488
Pinta el retrato de Cecilia Gallerani, favorita de Ludovico el Moro.
Muere el Verrocchio.

1489
Se encarga a Leonardo la parte mecánica de lo juegos y el dibujo de los adornos y trajes para la fiesta organizada por el matrimonio de Gian Galeazzo Sforza. 22 de julio: Pietro Alamanni, embajador de Lorenzo el Magnífico en Milán, comunica en una carta a éste las dudas de Ludovico el Moro sobre la capacidad de Leonardo para realizar la estatua ecuestre.

1490
13 de enero: Leonardo entrega los diseños para la fiesta de *El Paraíso*.
23 de abril: comienza el manuscrito C y reinicia el monumento a Sforza ("en abril de 1490 comencé este libro y retomé el Caballo").
8 de junio: con motivo de una discusión acerca del Duomo de Milán, Leonardo se encuentra con Francesco di Giorgio, quien lo lleva consigo a Pavía. Aquí se lo nombra *Ingeniero ducal*. Salai entra al estudio milanés de Leonardo: tiene diez años y vivirá durante veinticinco junto al maestro.

1493
Se expone el modelo del *Gran Caballo* en el castillo de Milán, bajo un arco de triunfo, con motivo del casamiento de Blanca Sforza con el emperador Maximiliano.

1494
Leonardo termina el modelo para la estatua ecuestre de Francisco Sforza. Carlos VIII invade Italia. Caída de los Médicis en Florencia. Savonarola sube al poder. De este período datan los comienzos de las relaciones de Leonardo con

* Término para indicar el poder ejecutivo, el gobierno de la ciudad. En Florencia estaba integrado por los Priores de las Artes y el Señor, persona a la que se concedía plenos poderes. Constituía el gobierno monárquico de la ciudad, emanado de las fuerzas oligárquicas. La Institución estuvo en vigencia en los siglos XIV y XV.

* Cúpula de base poligonal con techo en forma de pirámide, usada en la arquitectura de Lombardía, en el Renacimiento.

círculos franceses. Forma parte del séquito de Ludovico Sforza en las negociaciones de Pavía.

1496

31 de enero: Representación de la *Danae* de Baldassarre Taccone, en Milán, en la casa del conde de Cajazzo, en presencia del Duque. Leonardo diseña las escenas.
Después de una larga permanencia en la corte de Urbino, Fray Luca Pacioli, matemático, llega a Milán y se hace amigo de Leonardo. Durero está en Italia.

1497

Leonardo trabaja en la *Cena* para el refectorio de Santa María de las Gracias.

1499

Luis XII de Francia invade Italia. Caída de Ludovico. Leonardo entra al servicio del conde de Ligny, Luis de Luxemburgo, quien lo emplea como ingeniero militar. El inesperado retorno de Ludovico el Moro modifica estos proyectos; pero éste es entregado a los franceses y Leonardo abandona Milán.

1500

En febrero, se refugia en Mantua, donde dibuja el retrato de Isabel de Este.
En marzo, los venecianos, ante el temor de un ataque turco, lo emplean como ingeniero militar. En abril se traslada a Florencia. Isabel lo llama a Mantua, pero se niega a ir.

1501

Leonardo se dedica nuevamente a la pintura. Se expone en Florencia el primer cartón, hoy perdido, de Santa Ana.

1502

Leonardo pasa al servicio de César Borgia como ingeniero militar. Asiste al sitio de Urbino y al saqueo de la Biblioteca, donde descubre un manuscrito de Arquímedes. Recorre la Italia central de fortaleza en fortaleza. Realiza viajes de inspección a Pavía, Urbino, Pesaro, Rimini, Imola, Perusa, Siena, Orvieto, etc.

1503

Leonardo vuelve a Florencia, donde se inscribe nuevamente en la corporación de pintores. Se le encarga, junto con Miguel Angel, la decoración de la Sala Grande del Palacio de la Señoría. Julio II es elegido papa.

1504

25 de enero: por encargo de la Señoría, se reúne en Florencia una comisión de artistas para deliberar sobre la ubicación que se asignará al *David* de Miguel Angel, que éste acaba de terminar. En esa comisión figuran todos los grandes artistas de la época: Botticelli, Giuliano di San Gallo, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Pietro Vannucci, llamado el Perugino, y Leonardo.
1º de abril: primer pago por la *Batalla de Anghiari* para la sala del Gran Consejo del Palacio Viejo. Muere Ser Piero, padre de Leonardo.
La Señoría adopta el proyecto de Leonardo para la desviación del Arno.

1505

El gobernador Carlos de Amboise llama a Leonardo a Milán. La Señoría de Florencia le concede un permiso de tres meses que Carlos hará prolongar. Bramante recibe el encargo de reconstruir San Pedro en Roma.

1507

Se encarga a Leonardo organizar los festejos para la entrada de Luis XII en Milán. Se lo nombra *Pintor Ordinario e Ingeniero* del Rey de Francia. Por esa época conoce a Francesco Melzi, quien se convertirá en su discípulo y será el heredero de sus manuscritos, cuya publicación proyecta por entonces.

1508

Leonardo vuelve por un tiempo a Florencia. Es el período de las investigaciones anatómicas. Mantiene, sin embargo, contactos con Milán, a la cual vuelve en julio de 1508 con la esperanza de obtener la dirección de grandes obras hidráulicas.
Miguel Angel comienza los frescos del techo de la Capilla Sixtina.

1509

Se publica en Venecia *La Divina Proporción* de Luca Pacioli, con sesenta ilustraciones de dibujos de Leonardo.
Rafael recibe el encargo de pintar al fresco las habitaciones del Vaticano.
Luis XII vuelve a Italia y entra en Milán en mayo. Dirige a su ejército contra Venecia y Leonardo lo sigue como ingeniero militar.

1511

Muerte de Carlos de Amboise. Retorno a la estatua ecuestre: Leonardo trabaja en el monumento al *condottiero* * Giangiacomo Trivulzio, vencedor de Ludovico el Moro. Breve encuentro con el anatomista Marcantonio della Torre.

1512-1513

Comienzo del repliegue de los franceses. Restauración de los Médicis.
El 24 de setiembre de 1513 Leonardo abandona Milán en compañía de Salai y de Melzi. Durante octubre permanece en Florencia. En diciembre, Leonardo llega a Roma al servicio de Julián de Médicis. Muerte de Julio II. Le sucede Juan de Médicis, con el nombre de León X. Leonardo permanece en Roma, donde se hospeda en el Belvedere del Vaticano, de Julián de Médicis. Allí prosigue con sus trabajos científicos y se interesa por el desecamiento de las marismas pontinas. Inspecciona las fortificaciones de los ducados de Parma y Piacenza.

1514

Permanece en Parma, y luego en Milán.

1515

Victoria francesa en Mariñan.

1516

Francisco I invita a Leonardo a Francia, que se establece en el castillo de Cloux, cerca de Amboise, con Salai y Francesco Melzi.

1517

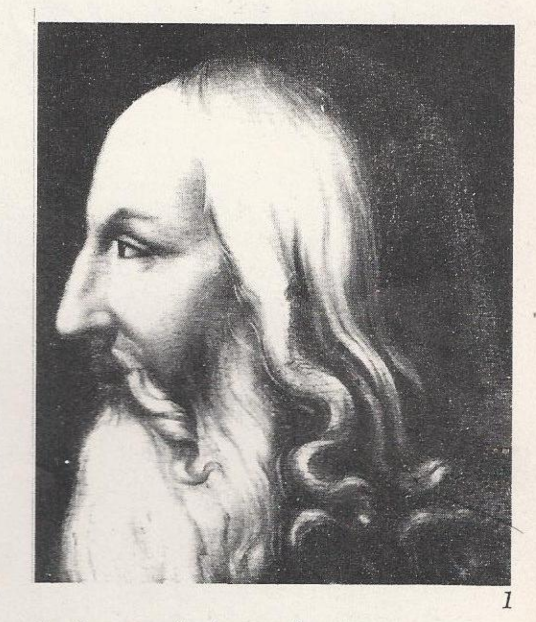
En los primeros días de octubre, Leonardo organiza una fiesta en honor de Francisco I, en el castillo de Argentan.

1519

23 de abril: testamento de Leonardo. 2 de mayo: muere en el castillo de Cloux.

---

* Jefe militar al frente de una soldadesca que se alquila como mercenario.



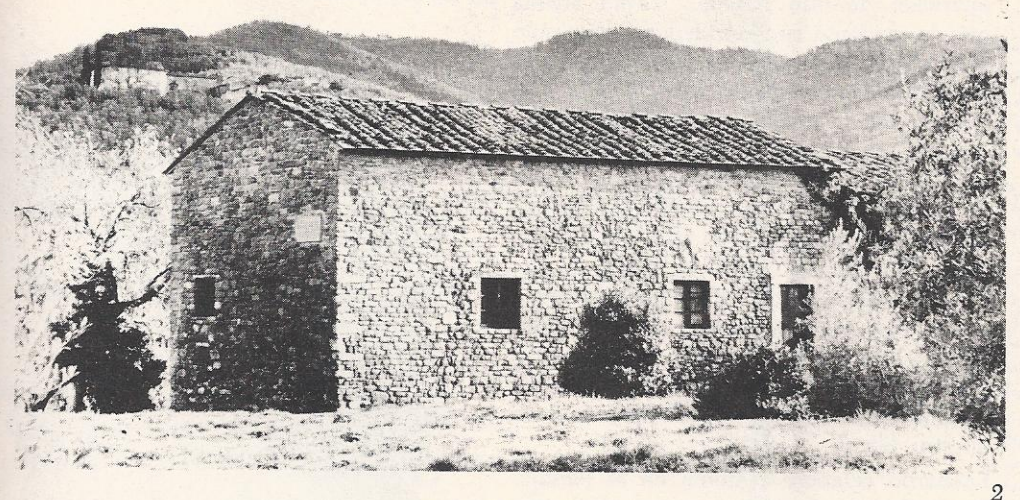
1

1. Retrato de Leonardo, de autor desconocido. Florencia, Oficios (Alinari).

2. Casa natal de Leonardo.

3. Paisaje toscano. Dibujo de Leonardo fechado el 5 de agosto de 1473. Florencia, Oficios, Gabinete de dibujos (Alinari).

4. Anotación relativa al nacimiento de Leonardo hecho por el abuelo, Antonio. Notarile Antecosimiano, vol. P. 389, c. 105 v. Florencia, Archivo del Estado.



2



3

4

La personalidad compleja y fascinante de Leonardo atrae y desconcierta a los investigadores: pocos son los que no encuentran en él lo que habían ido a buscar. Se ha escrito: "Si se indaga en la enorme cantidad de materiales de estudio dispersos en millares de hojas siguiendo un criterio ordenador, se tiene la impresión de que Leonardo ha tenido en mente una exposición enciclopédica del saber humano en su conjunto . . ." "Un ideal pansófico —señala Eugenio Garin— que oscila entre los sueños de la magia medieval y las conquistas de la técnica moderna. Ahora bien, para volver a dar sentido a la humanidad de Leonardo —que no es erudita o filológica, ni realmente técnica, ni evasivamente artística— es necesario recorrer el camino opuesto y disipar la imagen del mago antiguo y del técnico moderno, del científico que esteriliza al artista, para recuperar la tensión que unió una concepción rebelde del mundo a una investigación tan original como desprejuiciada de la naturaleza y a una gran creación artística."

En la escuela del Verrocchio

Los primeros treinta años de Leonardo todavía pertenecen al ámbito de las conjeturas: lo que se ha logrado establecer está tomado de la narración con sabor a leyenda de la biografía de Vasari. La primera educación de este bastardo de un notario de Vinci se realizó en estrecho contacto con la naturaleza, de donde derivó su inextinguible interés por el mundo orgánico. Vasari nos dice que Leonardo, todavía niño, pintó sobre un escudo redondo un horrible dragón, de un modelo que se había hecho juntando diversas partes de animales que llenaban su habitación. El escudo ha desaparecido —quizás no existió nunca— pero la autenticidad de la anécdota interesa menos que la real coincidencia del relato de Vasari con aquella visión fantástica de la naturaleza que caracteriza a los últimos dibujos de Leonardo.

Sus precoces dotes lo llevaron hacia 1469 al estudio del Verrocchio, como ya hemos dicho. Es el momento en que, en Florencia, el poder pasa a manos de Lorenzo de Médicis y cuando alcanza su apogeo la Academia de Careggi. En ella, junto al platonismo y bajo el signo del humanismo y de una renovada religiosidad, se impone la incondicional glorificación del artista, la exaltación del cosmos astrológico y la fe en una nueva edad dorada. En este clima, entremezclado con poesía, naturalismo y meditaciones, participan los talleres de arte, favorecidos por la corte medicea. Las artes están dominadas por la escultura. Orífice, pintor, escultor y músico, el Verrocchio era en Florencia el maestro más idóneo para estimular todas las posibilidades de la personalidad compleja de Leonardo. Su pintura no evade los límites de una honesta producción artesanal, pero su

escultura posee ese poder de sugestión, de fantasías y de fuerza incalculable que en seguida nos hace pensar en Leonardo. Habrá que buscar por lo tanto, una relación entre Leonardo y el Verrocchio escultor. Entre 1467 y 1470, el maestro trabajó en el grupo de *La incredulidad de Santo Tomás* para Orsannmichele. La tumba de Pedro y Juan de Médicis está fechada en 1472, y el *David* en bronce del Bargello y el bajorrelieve en barro cocido de la *Resurrección* de Careggi son de los años en que Leonardo realiza su aprendizaje. En todas estas obras se distingue una tendencia a la torsión del movimiento y al juego dialéctico de los ejes, que Leonardo convertirá en el principio plástico de todas sus composiciones y que, después de él, inspirarán al manierismo. También la hallamos en los detalles: a la desenfrenada exuberancia de los acantos retorcidos, corresponden los cabellos ensortijados, las aguas arremolinadas, los sarmientos enroscados, el deleite por las volutas; en la universalidad de la curva y de las sinuosidades, Leonardo busca el signo de la naturaleza orgánica. Tal visión fue, por cierto, innata en él, pero debió a su maestro el aprendizaje de los ritmos expresivos y el virtuosismo del modelado y la ejecución. Verrocchiescos son también los perfiles enfrentados de un guerrero y un bello adolescente; ninguno de los dos es excesivamente original, sino que, por el contrario, ambos repiten tipos comunes en el taller del Verrocchio. El famoso dibujo del Museo Británico es seguramente la interpretación de un relieve en bronce que Lorenzo de Médicis obsequió al rey de Hungría, Matías Corvino: en él, Darío enfrentaba a Alejandro Magno. Estas dos figuras perdidas fueron probablemente el origen de ese esquema de composición que perduró, con modificaciones reveladoras, en la obra de Leonardo. El tipo —un poco impersonal— del adolescente se encarna progresivamente en las facciones de un amigo, que son quizás las de Salai. En cuanto al rostro del guerrero, se lo ve —en la serie de estos dibujos— perder nobleza al acentuarse lo caricaturesco de los signos de crueldad y de vejez. Estas creaciones de Leonardo articulan lo normal y lo anormal, combinan lo horrible con lo delicado, acercan —en una inquietante complicidad— lo sublime a lo grotesco, con una serie de contrastes que se revelan en la composición de muchos dibujos.

Se considera, generalmente, que su primera pintura fue el ángel realizado para el *Bautismo de Cristo*, cuadro que encargaron al Verrocchio los monjes de Vallombrosa y que estaba destinado a la iglesia de San Salvi. Esa cabeza contiene ya, en toda su perfección, el primer estilo de Leonardo, tan distinto del estilo del Verrocchio que el ángel de éste parece mirar con estupor al compañero, como a una aparición de otro mundo. Vasari afirma que la evidente superioridad del discípulo alejó de la pintura al maestro, humillado de ver que un muchacho sabía de ella más que él. Debe observarse también en esta primera obra conocida la calidad de los ropajes, a cuyo modelado llegó a través de una aplicada ejercitación. Vasari nos asegura que tenía la costumbre de colocar a modelos "harapos flojos cubiertos de barro, y luego los dibujaba pacientemente sobre finas telas de batista o de lino en negro y blanco, con la punta del pincel; y eran algo milagroso, como lo atestiguan los dibujos de su mano que conservamos en nuestro libro".

Leonardo colaboró también en el paisaje. Verrocchio no tenía una concepción muy original del mismo y se contentaba con seguir una tradición ya establecida. Sólo Leonardo puede haber pintado el fondo del *Bautismo*, con la vasta y romántica perspectiva de lagos y colinas que anuncia los fondos de la *Mona Lisa* y de la *Santa Ana*. Es lícito compararlos con el dibujo de los Oficios fechado en 1473, que nos muestra a un Leonardo independiente de las convenciones gráficas de la época. Terminado su aprendizaje, Leonardo pudo inscribirse entre los pintores de Florencia en 1472, pero permaneció aún durante largo tiempo con el Verrocchio antes de independizarse del todo. La *Anunciación* de los Oficios es una obra que tiene todavía el clima del taller. Los ropajes y el rostro de la Virgen se asemejan mucho al ángel del *Bautismo* y el pupitre recuerda el sarcófago de los Médicis en el cual trabajaba el Verrocchio en 1472. Es una obra agradable, original, cuyas debilidades de composición se olvidan fácilmente por la belleza de los detalles. En ella es muy notorio el amor por la naturaleza del que habla Vasari. Los pintores de este período trataban la naturaleza siguiendo modelos decorativos: nadie había interpretado plásticamente la atmósfera de un lugar ideal hasta convertirlo con tanta eficacia en el centro emocional de un cuadro. Como paisajista, Leonardo sacudió la tradición florentina hasta sus cimientos; la precisión lineal del paisaje toscano parece incorporada a un espacio indefinido: tal la visión lejana, abierta detrás de un plano de ramas oscuras y minuciosas que constituye el fondo de la *Anunciación* de los Oficios.

Si bien el dibujo de Leonardo parte de fórmulas florentinas, se aparta de ellas en esta nueva visión de la naturaleza —aérea y vegetal— que anuncia y reivindica un nuevo estilo. Este cambio se percibe ya en el retrato de Ginevra de'Benci, que Vasari atribuye erróneamente a la segunda estadía en Florencia de Leonardo. Nunca han sido más evidentes la exigencia intelectual y la dignidad de concepción que constituían la fuerza del dibujo florentino. El recuerdo del Verrocchio se transparenta



1

1. *Perfil de adolescente* (Salai). *Dibujo de Leonardo, Windsor, Bibl. Real.*

2. *Relación secreta sobre la acusación de sodomía dirigida contra algunos artistas florentinos, entre ellos Leonardo, en 1476, y absolución. Ufficiali di notte, vol. 14, Florencia, Archivo del Estado.*

3. *Retrato de Andrea Verrocchio, de Lorenzo de Credi. Florencia, Oficios* (Alinari).

4. *Cabeza del David del Verrocchio, para la cual se presume que posó Leonardo. Florencia, Museo Nacional* (Alinari).

5. *Detalle del Bautismo de Cristo, del Verrocchio: el ángel pintado por Leonardo. Florencia, Oficios* (Alinari).

Die viiij aprilis 1476

14

2



3



4



5

1, 2. Retratos de Ludovico el Moro y Beatriz de Este, de Luini. Milán, Castillo Sforzesco (Alinari).

3, 4. Retratos de Gian Galeazzo e Isabel de Aragón, de Luini. Milán, Castillo Sforzesco (Alinari).

5. Vestido de máscaras para la Fiesta del Paraíso, con motivo de las bodas de Gian Galeazzo Sforza e Isabel de Aragón. Windsor, Biblioteca Real (Snark).

6. Presunto retrato de Beatriz de Este, de Leonardo, detalle. Milán, Pinacoteca Ambrosiana (Alinari).



1 2 3 4



5



6

en cada detalle del retrato, en el contorno preciso de la figura, la firmeza de los rasgos y en la zarza de enebro, que constituye por sí sola un paciente trabajo de orfebrería. Pero la estrecha perspectiva del paisaje despliega maravillosamente la poesía del espacio leonardesco. Pantalla y ocasión por lo que transparenta, el césped emblemático, desvía la mirada y la absorbe en profundidades imaginarias, en las que nace una irresistible sensación de espacio. Por su modo de tratar los elementos del paisaje, Leonardo se diferencia, por lo tanto, de sus contemporáneos y demuestra la fuerza de ese sentimiento de la naturaleza que impregna las obras de su madurez. Desde su juventud supo crear alrededor de un retrato —de un género todavía convencional— una riqueza de expresión totalmente nueva, un llamado a emociones particulares.

Enero de 1478 es la fecha del primer encargo personal hecho a Leonardo, destinado a un altar mayor de la capilla de la Señoría, en Florencia. Si bien se le hizo un primer pago, el proyecto no se realizó y el encargo pasó luego a Filippino Lippi. En el mismo período, Leonardo comenzó dos cuadros de la Virgen, uno de los cuales es sin duda la *Madona Benois* del museo de Leningrado. Muchos dibujos realizados para esta composición fueron indudablemente hechos por la mano de Leonardo y han sido utilizados como criterio de identificación para otras Madonas. Estos dibujos, con la espontaneidad de su línea gráfica, se oponen radicalmente al estilo de la obra acabada. Esta serie puede confrontarse con otros dibujos más numerosos para una *Virgen con el Niño que juega con un gato.* Dichos estudios —frescos y vivaces— se cuentan entre los más bellos de Leonardo, y demuestran una mirada de incomparable agudeza, así como un perfecto dominio en la expresión de los movimientos y los gestos. El dibujo más hermoso de esta familia es una *Virgen* del Louvre que tiende al Niño un plato con frutas, en una actitud muy semejante a la de la *Madona Benois.* Pero el acuerdo rítmico entre los gestos de la Madre y los del Niño, no se vuelve a encontrar en el cuadro: entre el dibujo y la pintura acabada se ha interpuesto una mediación intelectual que impregna todo detalle de la composición, con un deseo de refinamiento formal tan tiránico en Leonardo que finalmente el artificio amenaza con destruir su naturaleza expresiva.

Los pocos dibujos que conservamos del período florentino nos aclaran la evolución de su arte. Pronto llegó a la perfección del oficio (no hay composición más espontánea que la de la *Virgen con el gato,* ni más delicada que el estudio con punta de plata para la *Madona Litta*). Sin limitarse ya a refinar las cualidades superiores de su genio, sino sujetándolo a una disciplina intelectual más exigente y rica, Leonardo despliega toda la inquietante complejidad del mismo. La *Adoración de los Reyes Magos* de 1481 inaugura esta nueva etapa, en la cual el grafismo más exuberante se subordina al gobierno de la inteligencia especulativa.

La formación intelectual de Leonardo

"Sé bien que por no ser yo literato, algún presuntuoso creerá poder censurarme con razón alegando que no soy hombre de letras. ¡Gente estúpida! Dirán que por no ser literato, no podré expresar bien aquello que quiero tratar." Este pasaje tan frecuentemente citado del *Códice Atlanticus* muestra que Leonardo se sentía en polémica con la cultura de su tiempo. No asistió a cursos de estudios superiores; pero si bien no concurrió a las ecuelas y se fundaba en la experiencia más que en el respeto a las autoridades, no debe creerse por ello que desdeñó las especulaciones teóricas de sus contemporáneos. Como se ha observado, "combatió la autoridad opuesta a la experiencia, la cultura entendida como aceptación pasiva, el saber que no es invención sino sólo conservación". En realidad, lo vemos muy preocupado por procurarse libros y hacerse explicar los pasajes oscuros. La *escuela del ábaco* de su país no le había enseñado el latín, del cual quizás aprendió algunos rudimentos con su padre notario. En diversos momentos se dedicó a completar su escaso conocimiento de esta lengua de cultura: en 1492 y 1497 copió pasajes de la *Gramática Elemental* de Perotti (Roma, 1474); además, anotó los términos doctos que encontró en la obra *Sobre la cuestión militar* de Valturius. Como sugiere André Chastel, se aplicó, "siguiendo los consejos de Landino, el amigo de Ficino y de Poliziano . . . a traducir del latín al toscano los términos necesarios para el enriquecimiento de la lengua". Los eruditos han investigado e identificado estas dos fuentes y han hallado que los *Cuadernos* de Leonardo están llenos de formas vernáculas de la época; se encuentran en sus escritos reminiscencias de Dante y de Petrarca, pero también giros y temas tomados de autores menos ricos y escritores cortesanos. Copió para su uso largos pasajes de recopilaciones como la *Acerba* y *La flor de la virtud,* que contenía una zoología fantástica, cargada de significados moralizantes del más puro sello medieval, y a los que incluso unió con pasajes de la *Historia Natural* de Plinio, traducida al italiano por Landino y publicada en Venecia en 1476. También Diógenes Laercio le suministró dichos célebres y anécdotas (la recopilación de las *Vidas* fue traducida libremente en 1480, aunque Laercio ya se encuentra citado ampliamente en una enorme cantidad de textos de toda la Edad Media). Leonardo no podía dejar de impregnarse, aunque fuera por vías no ortodoxas, de la cultura tan rica de la Florencia de la segunda mitad del siglo XV; su extraordinaria capacidad de observador de la naturaleza física no hará más que "adornar, animar, profundizar y confirmar ciertas grandes formas de visión, ciertas nociones sintéticas suministradas por el pensamiento contemporáneo". Al mismo tiempo, su cultura de artista se nutrió con avidez en las fuentes de la época. Las múltiples investigaciones de Leonardo deben interpretarse ante todo como el desarrollo agudo e intenso de preocupaciones presentes en los estudios florentinos desde el tiempo de Brunelleschi. Hacia el año 1450, en el momento del nacimiento de Leonardo, Ghiberti redactaba su testamento, los *Comentarios*: éstos comienzan con la conocida afirmación de que el artista debe poseer el conocimiento de todas las "artes liberales". Ghiberti enumera en abstracto aquello que constituirá el programa concreto de Leonardo. Era una regla de oro extraída de Vitruvio, que en el comienzo de su tratado —descubierto hace poco— exigía que el arquitecto fuera un maestro de todas las ramas de la enciclopedia del saber. En esta actitud se confundían dos datos: la lista de los conocimientos generales indispensables para el técnico y la prioridad de una disciplina sobre las otras. Se destaca la utilidad de estar al corriente de lo que se realiza en las ciencias, pero también el hecho de que sólo el artista es capaz de aprovecharlas todas en beneficio del hombre. Esta cualidad de definido representante de la cultura, Cicerón la atribuía al orador, Vitruvio al arquitecto y Ghiberti al artista del dibujo, al pintor y al escultor.

Alberti —muerto en Florencia en 1472, cuando Leonardo tenía veinte años— que retomó esa idea con igual firmeza, pero con mayor finura, insistió en la necesidad de adaptar a la función del arte todos los conocimientos . . . en su obra *Sobre la construcción* (hacia 1460-70), insistió en la necesidad de ser ante todo maestro en el dibujo y en la matemática: "Por lo demás, poco importa que sea docto o no, y no presto atención alguna a quien pretende que el arquitecto debe ser doctor en leyes. Poco me preocupa que sea un buen astrónomo . . ."

En resumen, bastan los conocimientos medios en las diversas ramas del saber; el artista no necesita ser un especialista, excepto naturalmente en el dibujo y la geometría.

Con su impaciencia y su genial curiosidad, Leonardo romperá ese equilibrio: desde 1480, y más netamente hacia 1492, impone el principio de la universalidad; se dedica a la astronomía, a la cosmología, como especialista, con la ambición de rehacer y reconstruir poco a poco toda la enciclopedia del saber para su propio uso. Si se hiciese, desde un punto de vista cronológico, el estudio del artista que se convierte en filóso-

fo, sería posible reconstruir etapa tras etapa la bella y dramática historia de sus fatigas, la alternancia de las investigaciones matemáticas y biológicas, el retorno a los temas antiguos y sus intentos de exposición que enfrentan el problema del lenguaje científico. Leonardo piensa en tratados sistemáticos, anota los títulos en sus cuadernos, prepara introducciones polémicas, puesto que se considera obligado a volver a crear una perspectiva, una botánica, una anatomía humana y animal, una geología, etc. No se fía de los numerosos manuales utilizados y publicados en su tiempo, pero los busca con pasión y se sirve de ellos. Su mecánica, se trate de teoremas o esbozos, es toda una mezcla de citas. En el manuscrito F (1508-1509) anota que deberá tratarse del cosmos y de los astros "según los autores". Pero en muchos casos, y sobre todo en los dos campos que le son más gratos: el estudio del agua y el de la luz, halla que nunca se ha dicho lo que era necesario decir. Y esta impresión se precisa en él a medida que recoge un número cada vez mayor de observaciones particulares y que la síntesis se hace cada vez más improbable. De aquí, el pasaje destinado al prefacio de la óptica, donde se rechazan las vanas elucubraciones de los antiguos sobre objetos indemostrables, como el alma, y se apela a las infinitas posibilidades de la experiencia en campos menos abstractos. Y agrega: "y dejo el resto de la definición del alma al juicio de los frates, padres de los pueblos, los cuales saben por inspiración todo los secretos", observación que revela claramente su fundamental incredulidad en materia religiosa.

El pensamiento —llamado científico— de Leonardo, tiene pues, una historia: comienza en el momento en que afirma, después de Brunelleschi y Alberti, que la matemática es la clave del saber, pero la desarrolla en ámbitos empíricos de imposible sistematización; encuentra su límite en la cualidad "que es la belleza de las obras de la naturaleza y el ornamento del mundo, y va acompañada finalmente con una reflexión cada vez más inquieta y acuciante sobre las ilusiones del espíritu humano. Lo que atrae, asombra y fascina de tanto en tanto a Leonardo es la interna debilidad de los conocimientos humanos, el espejismo de la superstición, las aberraciones de la estupidez, la fatiga que siempre está a la espera mientras el intelecto está en acción . . . Estas preocupaciones dejan intacto el ideal artístico, o mejor dicho lo agudizan. Es un error bastante común decir que Leonardo se ha dejado apartar poco a poco de la pintura por causa de sus intereses culturales. La anatomía, la botánica, la astronomía, etc., fueron siempre para él *previas*, las primeras etapas *hacia el Parnaso* de la obra de arte, que abarca simultáneamente lo real, lo imposible y lo imaginario . . ."

La Adoración de los Reyes Magos

Si bien es cierto que Leonardo, antes de abandonar Florencia había adquirido ese particular desapego con respecto de los conocimientos de sus contemporáneos y esa conciencia del poder universal del artista, es posible advertir su impresión en la *Adoración de los Reyes Magos*, que dejó inconclusa antes de trasladarse a Milán a raíz de la carta en la que habla de "cambiar de aire" para desplegar allí, a su manera, los frutos de una educación toscana. En esta obra, Leonardo elige un camino original, al menos en cuanto se refiere a su sistema de estudio de los asuntos intelectuales. En resumen, quiere que también la problemática de la pintura vuelva a ser pensada en cada momento.

Encargaron el cuadro, en 1481, los monjes de San Donato en Scopeto. En 1478, Leonardo trabajó de lleno en una *Adoración de los Pastores* que se le había encargado para la capilla de la Señoría; también de esos años son, según se cree, algunos dibujos para las *Natividades*. La gran composición de los *Reyes Magos*, que quedó inconclusa, pondrá fin a todos estos estudios. En la serie de dibujos preparatorios, la fábula de la adoración de los pastores se transforma poco a poco en la adoración de los Reyes Magos. Abandonando los cánones habituales del arte florentino, Leonardo descubre su universo personal y las formas capaces de expresarlo. Sin duda, encontró en esa composición la ocasión para afirmar su madurez estilística, renovando un tema común. "El problema de fondo consistía en combinar los dos principios, el matemático y el fisionómico, extrayendo el máximo de emoción de un orden y simetría lo más rigurosos posibles." El tema está contenido en un dibujo en perspectiva, con las ruinas en segundo plano. La composición sigue un esquema muy nítido: la Virgen y los adoradores están en un triángulo inserto a su vez en un arco de círculo que reproduce el fondo; cuatro verticales, los dos ángulos hacia el vértice del triángulo y los dos personajes, de pie en los extremos, dan estabilidad a las figuras en movimiento. La intensidad fisonómica se da a través de un conjunto de gestos que Leonardo convertirá, en el *Tratado*, en el fundamento de la pintura. Además dedica muchos estudios a estos "movimientos corporales" que utilizará en sus obras futuras. El análisis geométrico pone de relieve el sentido dramático del episodio. El homenaje simbólico de la doctrina y de la ciencia a una fe renovada está expresado claramente en la concentración del grupo principal. La iluminación, que presenta su punto de apoyo en la Madre y en el Niño, se propaga por oleadas a los personajes en adoración, cuyos gestos, lineamientos y rostros se corresponden y se reclaman unos a otros como en un indefinido juego de espejos. De este modo, la adecuación de la obra al tema se revela inmediatamente a través de un juego rítmico. En cuanto al significado alegórico, éste participa del razonamiento de la obra. El fondo del cuadro traduce evidentemente la inquietud del espíritu que habita las suntuosas ruinas de la inteligencia. Las dos figuras de pie en los dos extremos son más enigmáticas. El personaje en meditación, cuyo perfil se precisa en los diseños preparatorios, encarna la reflexión filosófica y corresponde a la figura del joven caballero que parece indiferente a la escena. No son retratos ni símbolos. En este contraste entre la juventud y la madurez, entre la inteligencia activa y la pasiva, Leonardo ha querido representar la dualidad de su espíritu, como lo hacía inconscientemente en los dibujos de perfil de sus *Cuadernos*. Él lo niega, pero sin embargo el arte de Leonardo no está constituido por el descubrimiento de formas nuevas, sino por el perfeccionamiento de motivos y tipos que pueblan e informan su imaginación creadora. La *Adoración* es como una obertura musical a su obra, como una exposición de temas que luego desarrollará.

En el contrato con los monjes de San Donato, Leonardo se había comprometido a terminar la obra dentro de los treinta meses siguientes. Se sabe que los pagos cesaron el 28 de setiembre. Sin duda, el cuadro se encontraba tal como lo vemos ahora. Algunas partes están en la sombra; algunas cabezas y algunas manos no tienen cuerpo. La figura central de la Virgen está apenas esbozada. Los personajes, innumerables, aparecen y desaparecen en un abrir y cerrar de ojos; en resumen, es un vasto escenario en el cual los actores se disuelven caprichosamente como en un sueño. Completarlo habría sido un riesgo. Inconclusa, la *Adoración* es una de las obras más revolucionarias de fines del siglo xv. Nunca, hasta entonces, se habían materializado en la pintura intuiciones tan frágiles y lejanas.

Al servicio de Ludovico el Moro

En Milán transcurrió la madurez de Leonardo: esa etapa fue la más larga de su existencia y en ella se afirmó en toda su desconcertante variedad; es también aquella en la que podemos seguirlo paso a paso a través de los documentos.

La famosa carta del *Códice Atlanticus*, en la cual ofrece sus servicios a Ludovico el Moro, manifiesta por primera vez su universalidad. No debe verse en ese texto la conciencia de posibilidades excepcionales sino más bien una declaración de adecuación a un tipo humano frecuente en las cortes italianas, capaz, por la variedad de sus talentos, de servir a una política y de ilustrarla con el ejercicio de las artes. Al aplicar de manera operativa las especulaciones científicas a las artes plásticas, los artistas eran llevados, como hemos visto, a

1. *Condottiero. Dibujo de Leonardo. Londres, Museo Británico* (Alinari).

2. *Yelmo de desfile del siglo XV. Florencia, Museo Nacional* (Alinari).

3. *Carro con hoces y carro cubierto armado, dibujos de Leonardo. Londres, Museo Británico* (Alinari).

4. *Máquina de guerra, de* Sobre la cuestión militar *de Valturio, Verona, 1472.*

5. *Gaston de Foix. Detalle de un retrato de autor desconocido. Florencia, Oficios* (Alinari).

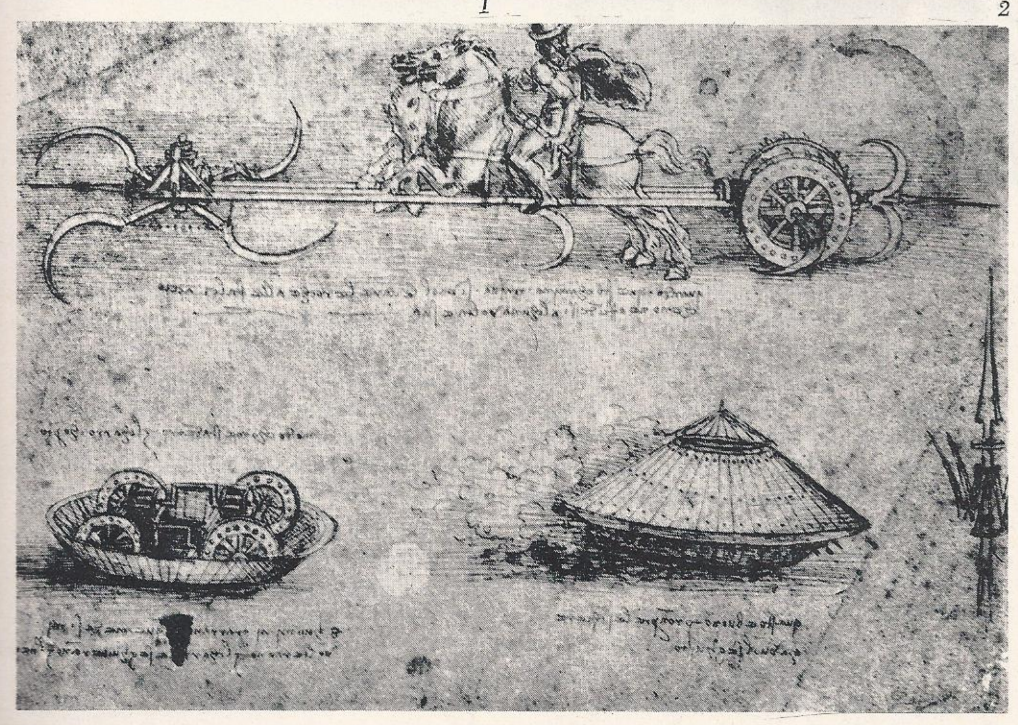
6. *César Borgia. Detalle de un retrato de autor desconocido. Florencia, Oficios* (Alinari).



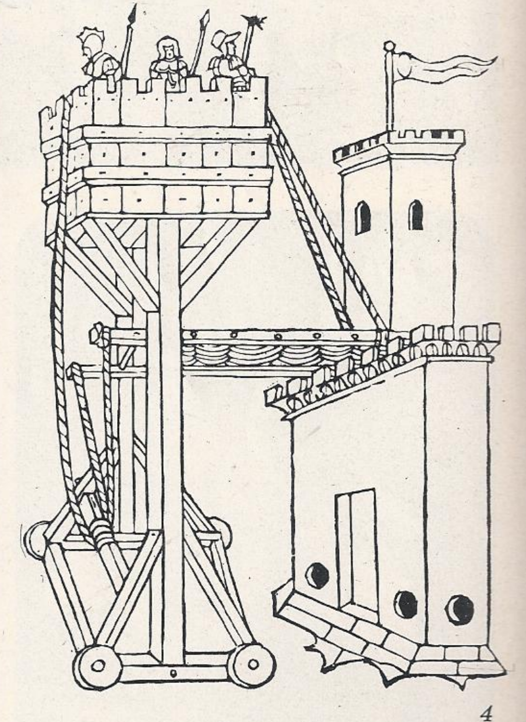
1



2



3



4

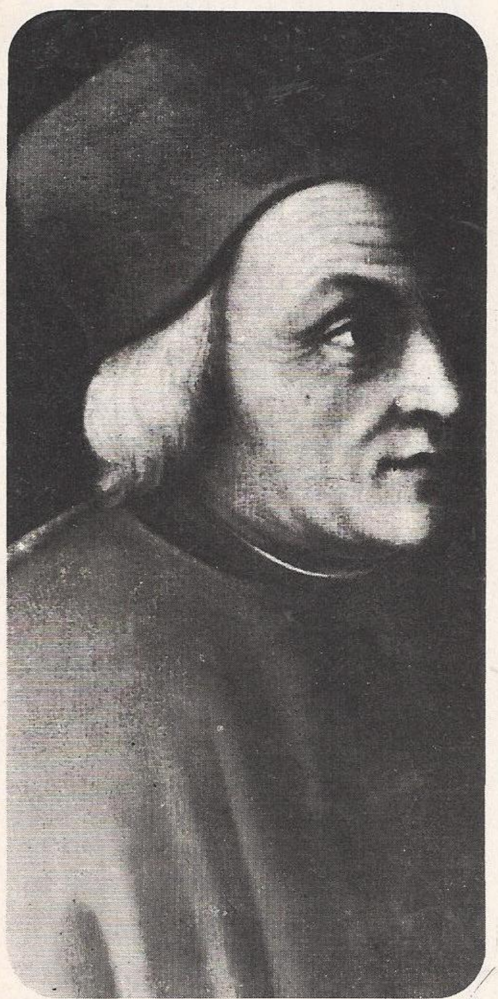


5



6

1



2

dominar una vasta cultura, en la que desempeñaba un gran papel, el conocimiento matemático. Agreguemos a esto el gusto particular por la mecánica y sus posibilidades, que se vinculaba, entre los príncipes ilustrados del siglo xv, con los juegos de la inteligencia. Este clima favoreció la aparición del tipo de ingeniero propio del Renacimiento: cortesano, docto, artista, ingeniero militar, arquitecto, organizador de fiestas y de distracciones, revelador de una compleja genialidad que por algún tiempo alimentó la ilusión de las inagotables posibilidades de la nueva magia tecnológica.

La carta a Ludovico es una especie de resumen de fórmulas sobre el arte de la guerra que sería fácil explicar mediante los apuntes de los ingenieros militares predecesores de Leonardo: los de Taccola, que fue llamado el Arquímedes sienés; de Valturio, que estaba en Rímini al servicio de los Malatesta; y de Francesco di Giorgio, en la corte de Urbino desde 1477. Esa carta se compone de doce rubros, muy detallados, en los cuales Leonardo se presenta como ingeniero militar capaz de construir un infinito número de máquinas para el ataque y la defensa. En la décima proposición agrega: "En tiempo de paz, creo poder realizar tan bien como cualquier otro, trabajos de arquitectura, construcción de edificios públicos y privados y la conducción de aguas de un lugar a otro". Sólo al final cita sus cualidades de pintor y de escultor, y propone al duque: "También podré realizar el caballo de bronce que dará gloria inmortal y eterno honor a la feliz memoria del Señor vuestro padre y a la ilustre casa Sforza".

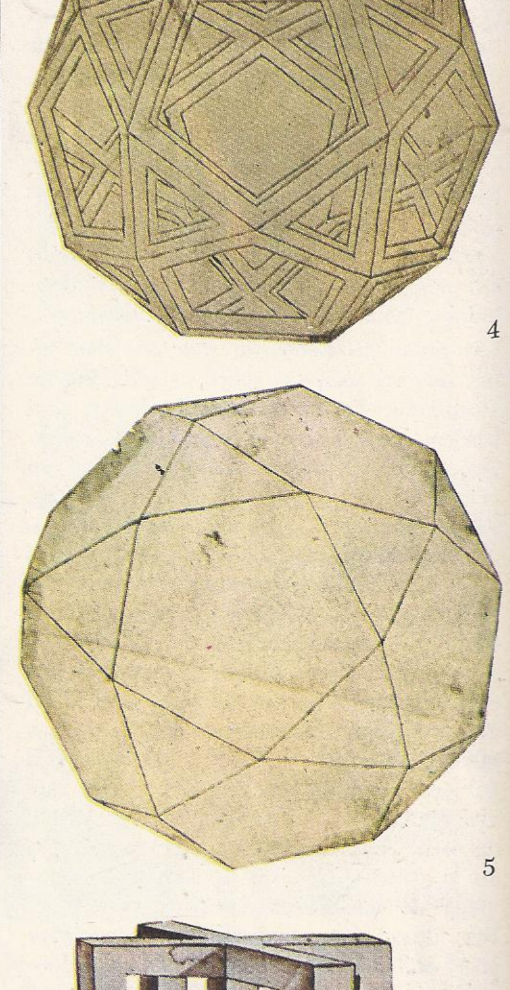
He aquí detallado el programa completo de las actividades de Leonardo en Milán, y sólo para complacer al belicoso Ludovico otorga el lugar principal al arte de la guerra.

Ludovico el Moro acogió favorablemente las propuestas de Leonardo, quien se trasladó a Milán hacia 1482, quizás con una misión que le encargó Lorenzo el Magnífico. Tenía apenas treinta años y lo acompañaban Atalante Miglioretti, músico y ayudante en los trabajos edilicios, y Zoroastro de Peretola, pintor, orífice y encargado de moler los colores. En el Archivo del Estado de Milán se encuentra todavía la lista de los ingenieros del duque, en la cual figura también el nombre de Leonardo. Sin embargo, la primera prueba de este título suyo data del 20 de junio de 1490, cuando se trasladó a Pavía con Donato Bramante y Francesco di Giorgio Martini. En este documento oficial, Leonardo recibe con Bramante el título de *Ingeniero Ducal*, nombramiento que supone en primer término las funciones de ingeniero y arquitecto.

Numerosos dibujos de Leonardo testimonian su interés por el arte militar. No sabemos cómo utilizó Ludovico su talento,



3



4

5

6

pero los diversos compromisos que Leonardo asumió luego con los venecianos y con César Borgia nos confirman su fama en este campo. Los problemas principales que correspondían a los ingenieros militares eran dos: el armamento y la fortificación —además de todo género de invenciones tácticas. El del armamento, sin duda, es el campo en el cual Leonardo hizo el menor número de aportes nuevos. Sus *Cuadernos* se limitan a proponer los materiales utilizados o inventados por sus colegas. Copia y anota la obra *Sobre la cuestión militar* de Valturius, publicado en 1472. Las máquinas de guerra ingeniosas o fantásticas que dibuja son los de sus predecesores: Taccola o, más cercano a él, Francesco di Giorgio. Los carros de asalto por los cuales se lo ha exaltado tanto, esos carruajes "automóviles", esa complicada artillería, las máquinas para el escalamiento de muros y las naves guarnecidas de espolones provienen todos de una antigua reserva de máquinas de guerra que se remonta en parte hasta la Baja Antigüedad. Conservados por una tradición ininterrumpida, o retomados y puestos nuevamente en boga en el siglo xv, en medio del clima de redescubrimiento literario de la Antigüedad, los diseños de los cuadernos de los ingenieros repiten los trabajos de las escuelas helenísticas de mecánicos e ingenieros militares, basados a su vez en las invenciones de Arquímedes, cuya personalidad fascinaba a Leonardo. Los proyectos de los ingenieros del Renacimiento son más un fruto de la fantasía mecánica que de las necesidades prácticas de la guerra, y responden al gusto por las máquinas fantásticas y por las peculiaridades ilusorias de la mecánica que tanto gustaban en los ambientes cortesanos italianos. Era un gusto que se nutría también de temas literarios y, en este sentido, hallaba satisfacción en los escenarios vistosos de las fiestas y los cortejos. Leonardo era un maestro en todo eso, y no fue éste uno de los aspectos menores de su trabajo en la corte milanesa. La única contribución sustancial de Leonardo a las técnicas de armamentos podría ser la exposición de los procedimientos de fundición que aparecen en algunas páginas de los *Cuadernos*. Era ésta una especialidad en la que confluían las funciones del artista y del ingeniero. En el taller del Verrocchio, Leonardo había practicado la escultura; el proyecto de estatua ecuestre fue el motivo de su viaje a Milán. Sin embargo, no es probable que haya logrado innovaciones radicales en la técnica de la fundición. Las indicaciones que dejó en sus notas son breves y fragmentarias, y en modo alguno constituyen la base de un tratado sobre la fundición. Nada exacto sabemos sobre los trabajos de Leonardo en lo relativo a las fortificaciones, pero es seguro que fueron más bien reparaciones y modificaciones que nuevas construcciones. Los esbozos pre-

1. *El episodio del estandarte de la* Batalla de Anghiari. *Dibujo de Rubens, París, Louvre* (Alinari).

2. *Pier Soderini. Detalle de un retrato de autor desconocido. Florencia, Oficios* (Alinari).

3. *Retrato de Fray Luca Pacioli, de Iacopo de Barbari, Nápoles* (Alinari).

4, 5, 6. *La divina proporción.*

sentan una evolución que va desde el *Cuaderno B*, fechable posiblemente en los comienzos de su primera permanencia en Milán, hasta el *Cuaderno L*, en el cual figuran todas las notas tomadas en el curso del viaje de inspección efectuado por encargo de César Borgia y hecho alrededor de veinte años más tarde. Estos dibujos, que se asemejan a los de Francesco di Giorgio y, más tarde, a la técnica de San Gallo, no son particularmente originales. En Leonardo, como en todos sus contemporáneos, se observa la tendencia general a reducir el muro y las pendientes, junto a la adopción de formas de bastiones adaptadas a las evoluciones de la artillería.

Las notas de Leonardo sólo nos dan informaciones inciertas sobre su actividad de arquitecto. En la corte de Ludovico probablemente desempeñó funciones de consejero más que de realizador; tenía a su cargo, además de investigaciones técnicas, las canalizaciones o irrigaciones, la vigilancia de las construcciones y restauraciones y la inspección de fortalezas y edificios públicos. Se lo puede considerar como un importante comisionado, activo e influyente, agregado a una superintendencia de los monumentos. Con este carácter trabajó tal vez junto con Bramante en los numerosos talleres abiertos en el Milanesado bajo el gobierno de Ludovico. Es casi seguro que contribuyó a la construcción del Castillo de Milán y de sus murallas, como también en la construcción de la residencia veraniega de los Sforza, cerca de Vigevano. Por último, es verosímil que participara en el embellecimiento de esta ciudad, donde había nacido el Moro. Cinco años después de su llegada a Milán, y de 1487 a 1490, se dedicó a estudios arquitectónicos y técnicos sobre un tema controvertido: la cúpula del Duomo. Fue entonces cuando el Duque y el Consejo encargado de la construcción de la catedral pidieron a los sieneses que enviaran a Francesco di Giorgio Martini para que conversara con Leonardo y Bramante. El proyecto del sienés predominó; pero es lícito pensar que las soluciones propuestas por Leonardo para sostener la masa de la cúpula tuvieron influencia sobre el proyecto definitivo. Ludovico hizo consultar la opinión de Giorgio también con respecto a los trabajos de restauración del Duomo de Pavía; el artista se trasladó a la antigua ciudad universitaria en compañía de Leonardo. Al parecer, para este proyecto se prefirieron las propuestas de Bramante; pero observemos también que en el *manuscrito B* figura un proyecto de Leonardo muy semejante a la solución adoptada definitivamente.

Los documentos de los años 1491 y 1492 prueban los frecuentes desplazamientos del artista: recorre la Lombardía en todas direcciones, realiza inspecciones, controla monumentos e instalaciones hidráulicas. En Como, estudia la arquitectura del Duomo y se interesa por el canal de la Martesana; llega a las orillas del Ticino en calidad de magistrado de las aguas. No obstante esto mantiene el papel de artista de la corte y se lo encuentra, de tanto en tanto, en el Castillo de Milán, en la *Sforzesca* de Vigevano y en Pavía.

Se ocupa en particular de la gran Sala delle Asse, en la planta baja de una torre de la ciudadela de Milán, donde despliega con fascinante virtuosismo toda una decoración de nudos y hojas.
Cuando en agosto de 1499 los franceses invaden Lombardía, Leonardo está en plena labor, en el viejo palacio de los Sforza, donde tiene su estudio y su laboratorio.

La actividad científica de Leonardo en Milán

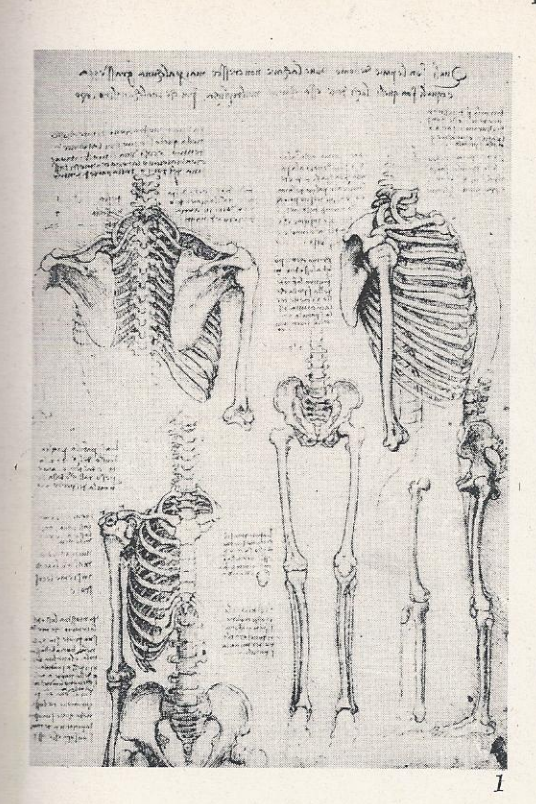
En este período milanés comienza la actividad científica sistemática de Leonardo. Se propone escribir tratados que tendrán por objeto la mecánica, la arquitectura, la anatomía de los caballos, a la par que comienza a reunir apuntes para su *Tratado de la pintura*. El trato frecuente con los sabios que acuden a la corte de Ludovico le sirve, sin duda, de estímulo. Conservamos indicios de sus intereses prevalecientes en este período. Anota en los *Cuadernos* toda una serie de títulos de libros que le interesan y que se propone tratar de leer: desde un *Algebra* hasta el comentario a la perspectiva de Peckam de Fazio Cardano, desde el *Acerca de los cuerpos pesados* aristotélico hasta libros sobre el agua ...

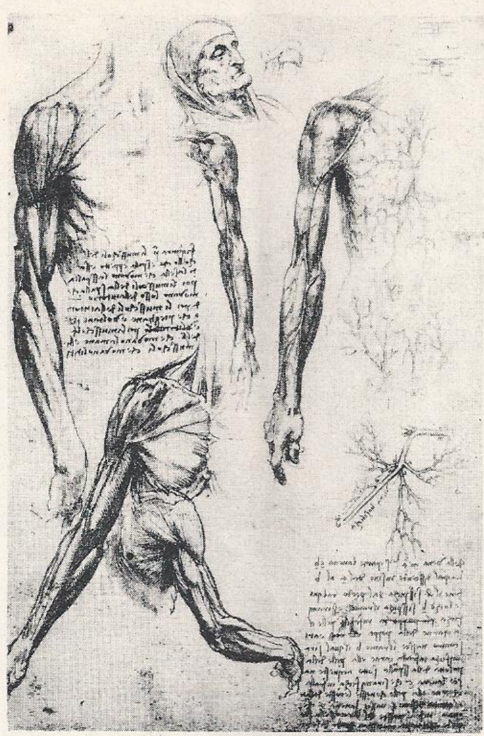
Pero tuvo sobre todo gran importancia la amistad que unió a Leonardo con el sutil geómetra Fray Luca Pacioli, llegado de Urbino en 1496. Para él grabó las planchas de *La Divina Proporción*. Sin embargo, si bien Leonardo realiza algunas contribuciones considerables al progreso de la geometría (centro de gravedad del tetraedro), es sobre todo como maestro de la ciencia instrumental por lo que se impone a la admiración de las generaciones posteriores. El descubrimiento y la publicación de los cuadernos en el siglo XIX llevó a multitud de exégetas entusiastas a celebrar en Leonardo, no solamente al inventor de máquinas radicalmente nuevas, sino también al magnífico iniciador de la ciencia positiva moderna. Sin llegar a rechazar estos elogios tan exultantes, es necesario reducirlos a sus justas proporciones. Es menester disipar un primer equívoco: la ciencia de Leonardo no tiene nada que ver con lo que se llama ciencia a partir del siglo XIX, es decir, una sistematización de los resultados obtenidos con métodos codificados y cuya sucesión cronológica va acompañada por una integración lógica. En este sentido, pues, Leonardo no fue un científico, mientras que sí lo fue Galileo.

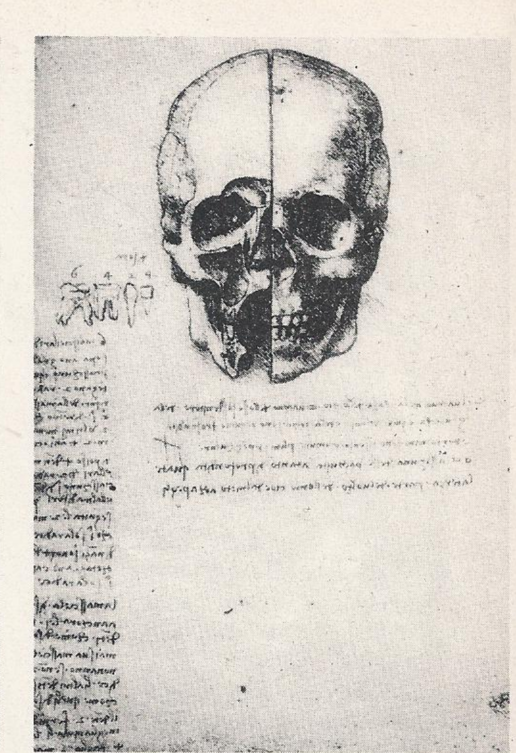
1, 2, 3. Estudios de anatomía.
4. Nave veloz con espolones. Modelo. Milán, Museo Nac. de la Ciencia y la Técnica.

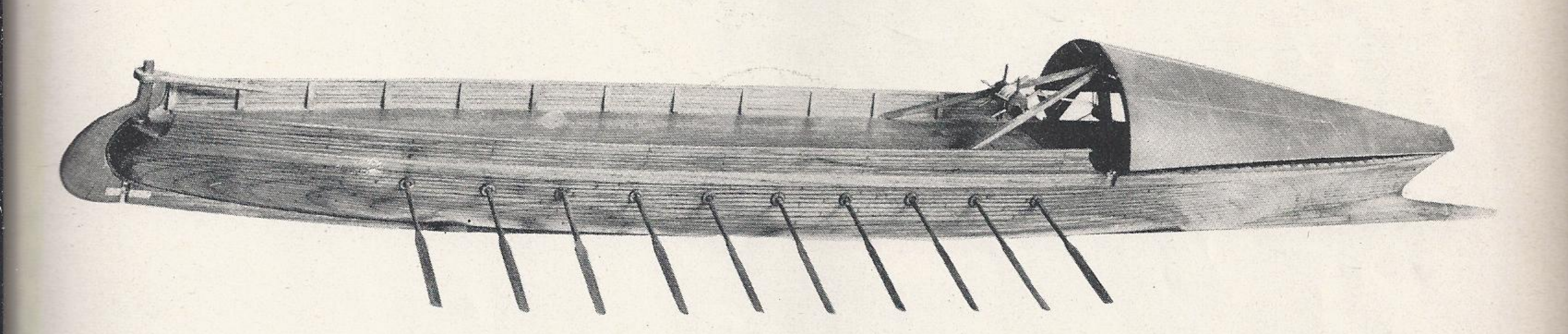
5. Proporciones anatómicas. París, Bibl. Nac. (Snark).

6. Máquina para fabricar tornillos. Modelo. Milán, Museo Nac. de la Ciencia y la Técnica.

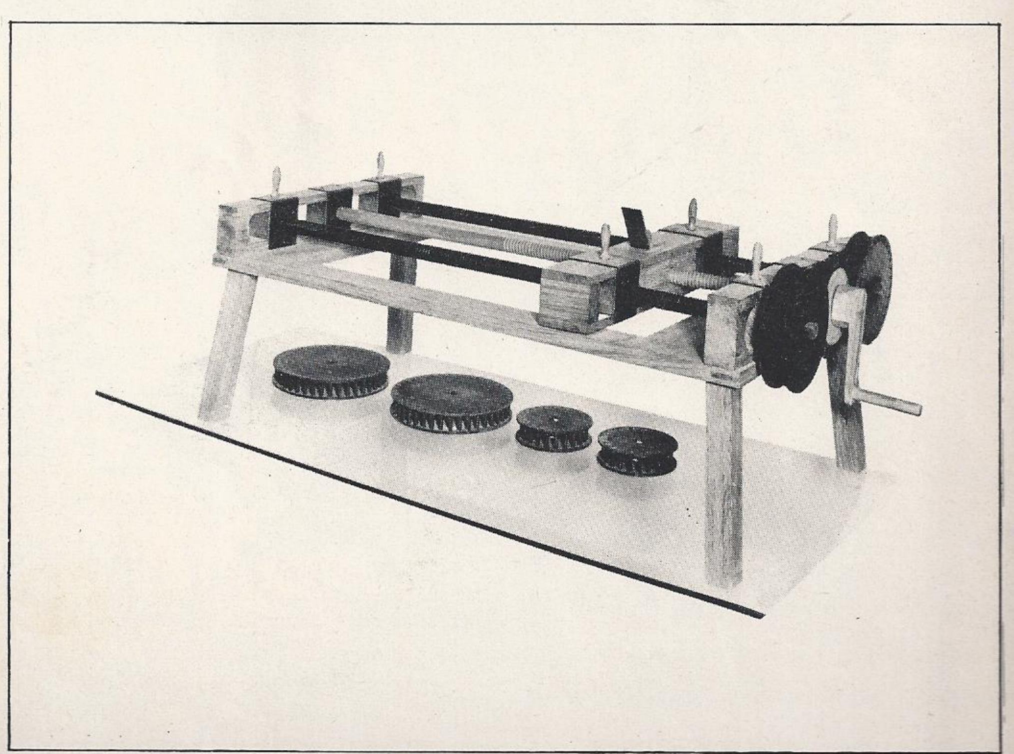

1

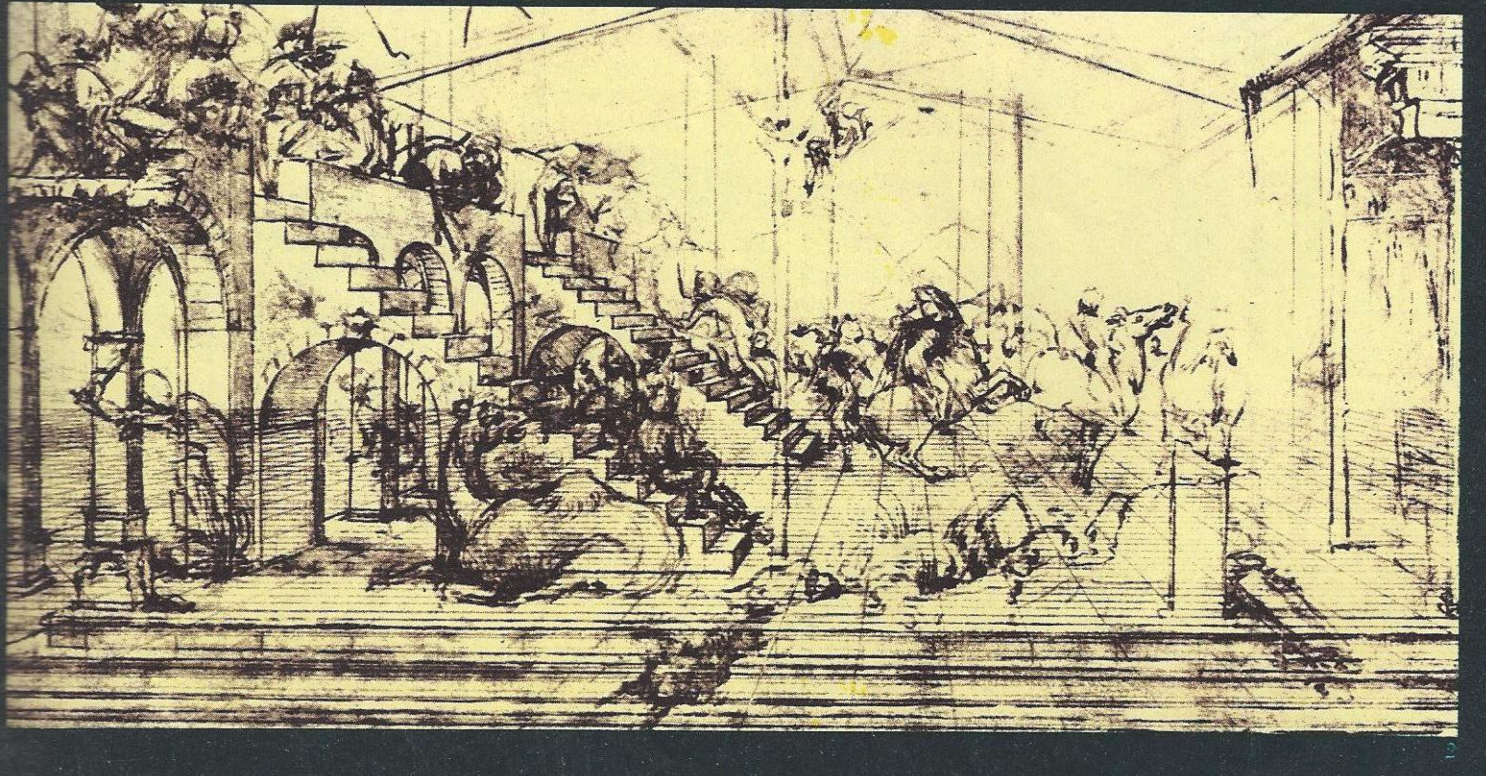

2


3


4


5


6





1

1. La Anunciación, de Leonardo. Florencia, Oficios (Scala).

2. Estudio de arquitectura con figuras para la Adoración de los Reyes Magos. Florencia, Oficios, Gabinete de dibujos (Alinari).

3. La Adoración de los Reyes Magos. Florencia, Oficios (Scala).

3

No obstante ello, se ocupó —y con entusiasmo— de problemas que pertenecen al dominio de la ciencia, a la par que se proclamó expresamente y en muchas oportunidades, discípulo de la experiencia.

Leonardo, como tendremos repetidas ocasiones de señalarlo, no dominaba el lenguaje científico de sus contemporáneos; al parecer, experimentó algunas dificultades para formular relaciones abstractas y universales, y prefirió decididamente la expresión gráfica, que constituía su genuina metodología científica. Lo poco que había aprendido de las concepciones medievales lo trabó y lo estimuló al mismo tiempo, en su apasionado estudio de la naturaleza. Era afín a él el gran tema neoplatónico de la unidad del macrocrosmo y el microcosmo, e hizo espontáneamente, de la búsqueda de analogías, la clave de sus investigaciones; pero estas analogías son esencialmcnte, para él, de orden formal y deben ser buscadas, expresadas y trasmitidas por medios gráficos.

No nos asombre, pues, verlo aplicarse con ardor a la invención de mecanismos que reproducen la naturaleza orgánica. Su técnica es, ante todo, imitación de la tecnología del universo. En sus fragmentos *Sobre el vuelo de las aves*, ¿no dice acaso que la "ciencia instrumental o mecánica" es "nobilísima y utilísima sobre todas las otras, ya que gracias a ella todos los cuerpos animados que tienen movimiento realizan todas sus operaciones"? Por lo demás, independientemente de toda metafísica, la naturaleza se ofrecía a la contemplación de nuestros antepasados como un receptáculo de modelos animados y un escenario de fuerzas enormes. Es necesario reconocer a Leonardo el mérito de haberse aplicado con pasión a la definición gráfica de los mecanismos animales que puede representar una etapa del camino del hombre hacia el dominio del universo. Refutando implícitamente la advertencia de Aristóteles acerca de la imposibilidad de renunciar a trabajadores humanos, y por tanto a la necesidad de los esclavos, Leonardo multiplica los proyectos de aparatos ingeniosos diseñados directamente según las estructuras naturales o formados por la combinación de mecanismos elementales cuyo modelo ofrece la naturaleza. Algunos de los aparatos ideados por él son, en efecto, realizables y funcionales: es indudable que poseía una intuición penetrante para todo lo que concierne a las máquinas; pero también es cierto que muchas de las maquinarias que propone fueron concebidas anteriormente, y se lo ve repetir errores tradicionales; por ejemplo, cuando presenta un modelo de escafandra, con ingeniosas mejoras, pero incapaz de funcionar correctamente por no tomar en consideración la presión hidrostática exigida por la inspiración de aire comprimido. La definición de la presión estática de los fluidos excedía, evidentemente, el ámbito de los conocimientos físicos de su tiempo. Si algunas de sus invenciones desembocan en un visionarismo técnico, quedará siempre en pie el hecho de que Leonardo fue un prodigioso experto en mecanismos, engranajes, piñones, infinitos tipos de tornillos, ruedas dentadas, linternas (un tipo especial de piñones), palancas, soportes, poleas, rieles, cremalleras, etc., son todos elementos que combina con soltura en sus sorprendentes máquinas. Conoce perfectamente los sistemas de trasmisión y multiplicación, acopla la biela a la manivela y distribuye a voluntad la fuerza y la velocidad entre los ejes, gracias a engranajes de proporciones variables. Si no inventó, y quizás ni siquiera conoció, el regulador de pesas de Francesco di Giorgio, en cambio se le debe —al parecer— la idea de la suspensión formulada por Cardano y la de la polea. Finalmente, fue sin duda uno de los primeros en concebir la automatización de máquinas complejas; ideó un dispositivo para suspender el movimiento de una máquina para hilar la seda en caso de ruptura accidental del hilo, y proyectó una máquina para tejer. Todos estos ejemplos recordados rápidamente muestran en Leonardo singulares aptitudes de ingeniero, que en el ambiente histórico en el cual vivió no hallaron quizás las "ocasiones" para ser valorados. En una sociedad de tipo artesanal, él no parece más que un mecánico visionario, cuya obra es presa también, por su atractivo, de quien va en busca de precursores.

La estatua ecuestre y la "Cena"

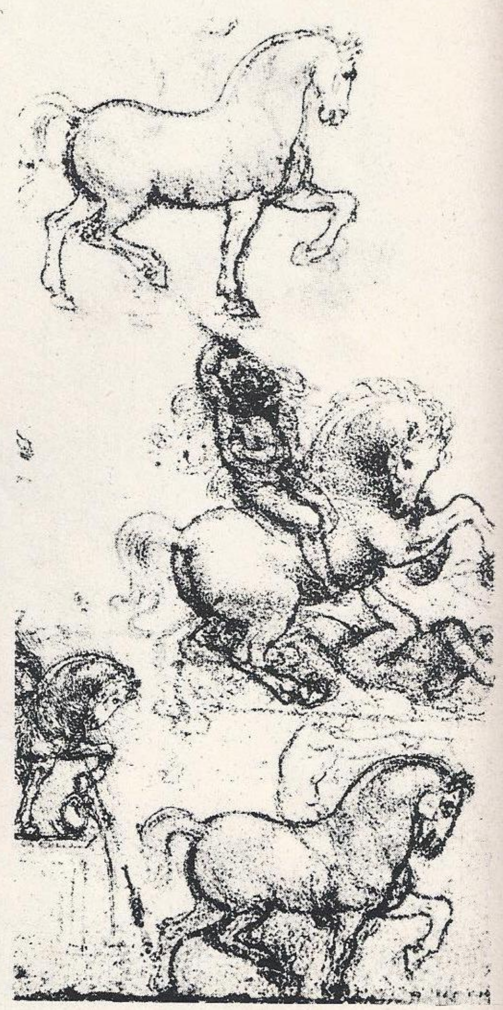
Hemos visto a Leonardo dedicado a los deberes, propios de un cortesano, de organizador de fiestas y pintor, pero también arquitecto civil y militar. Durante esta primera permanencia suya en Milán tuvo asimismo ocasión de trabajar en dos proyectos excepcionales, en los cuales puede medirse todo su genio de artista: la gran estatua ecuestre y la *Cena*.

La idea de celebrar con un gran monumento ecuestre la memoria de Francesco Sforza se debió al duque Galeazzo María; después de su muerte, en 1476, fue patrocinado por Ludovico. En la época en que Leonardo se trasladó a Milán, se hallaba todavía en la etapa de proyecto prestigioso y solemne. La carta a Ludovico revela la esperanza de que se le asigne su realización.

Los primeros dibujos relativos a la estatua nos muestran un caballo encabritado sobre un guerrero postrado en el suelo. Leonardo tenía predilección por este tipo de figura de caballo parado sobre las patas traseras y enfurecido; evidentemente, se sentía fascinado por las posibilidades plásticas de un tema que ya había utilizado en la *Adoración de los Reyes Magos*, y del cual expresará efectos aún superiores en la *Batalla de Anghiari*. Todavía no se había in-


1

1, 2. *Estudios para el monumento a Sforza.*


2

tentado realizar la fundición de una estatua ecuestre con un caballo parado en dos patas, y si Leonardo hubiese podido terminar su proyecto, habría eclipsado las glorias recientes del *Gattamelata* y del *Colleoni*. Pero su ambición superaba el poder de su talento, y se retrasó en una multitud de diseños preparatorios, cuya superabundancia revela la dificultad de la realización.

En 1489, Ludovico se percató de las excesivas vacilaciones de Leonardo y mandó preguntar a Lorenzo de Médicis si no podía poner a su disposición a uno o dos maestros más dispuestos a dar término a la obra, pedido que no tuvo consecuencias, ya que Leonardo anotó el 23 de abril de 1490 en el *Cuaderno C*: "Reinicié el caballo". Abandonó entonces el proyecto demasiado ambicioso del caballo parado en dos patas, para volver al tipo tradicional del caballo en marcha. Este nuevo modelo aparece en un pequeño dibujo —de una hoja— perteneciente a las colecciones de Windsor. Más que en el *Colleoni* de su maestro Verrocchio, Leonardo se inspiró en el *Gattamelata* de Donatello. Los estudios anatómicos eran para él una preparación imprescindible, y en esta ocasión hizo bellos dibujos anatómicos del caballo, destinados obviamente a un tratado especializado; en junio de 1493 todavía trabajaba en él. Finalmente, en el otoño, dio forma a un enorme modelo en yeso, que fue expuesto bajo un arco de triunfo en ocasión de las fiestas realizadas para el matrimonio de Bianca Sforza con el emperador Maximiliano. Todos los artistas y los amantes del arte de Italia se entusiasmaron con este coloso que respondía al gusto por lo extraordinario y realizaba la tentación de lo sobrehumano, tan viva en sus contemporáneos; pero este triunfo no tendrá futuro. Leonardo se preocupó por la fundición del caballo —poseemos algunos dibujos que se refieren a ella— pero nunca fue realizada. El 27 de noviembre de 1494 toda el bronce destinado al *Caballo* fue enviado por Ludovico a su cuñado Ercole de Este para hacer cañones; Leonardo parece haberse resignado a este golpe de la suerte, como lo testimonia este fragmento de una carta al Duque: "del caballo no diré nada, porque conozco los tiempos".

Abandonado en el Patio Viejo del castillo de los Sforza, el *Caballo* era, como la *Cena*, una de las atracciones de Milán. La obra maestra, que permaneció en estado de proyecto, desapareció en vida de Leonardo. Las inclemencias del tiempo lo deterioraron, y los arqueros franceses lo tomaron de blanco. Lo que quedó de él fue trasladado por último, a la corte de Ferrara y desmenuzado.

Habituados como estamos a apreciar el genio de Leonardo en su pintura, quizás nos asombre esta fama ligada principalmente a un modelo de yeso. La razón, probablemente, debe buscarse en el hecho de que el *Caballo* era el resultado de una larga serie de estudios sobre el canon ideal equino; de aquí la reputación y el renombre, vinculados, para los hombres del Renacimiento, con un tema inspirado por la Antigüedad y tratado, por añadidura, a la luz de las ciencias nuevas.

Un destino un poco menos cruel aguardaba a la *Cena*. Leonardo comenzó el fresco que decora el refectorio de Santa María de las Gracias en 1495, a pedido de Ludovico el Moro. En la primavera de 1498 estaba seguramente terminado. Leonardo había trabajado en él con grandísimo cuidado y mucha lentitud. Muchas anécdotas dan fe de la impasibilidad del pintor y de la impaciencia de sus protectores.

"Se trasladaba del Patio Viejo donde trabajaba en aquel estupendo caballo de arcilla hasta el Refectorio de las Gracias . . . Daba una o dos pinceladas a una de las figuras y partía inmediatamente." Según otras fuentes, Leonardo se esforzaba por observar los tipos y caracteres que encontraba a su alrededor para trasladarlos al rostro de los apóstoles. Se dice también que recorrió durante meses los barrios bajos de Milán en busca de un modelo para el Judas.

Este ritmo de trabajo, con sus pausas, reiniciaciones y modificaciones, no se adaptaba a la técnica del fresco verdadero. Leonardo debió utilizar mezclas de óleo y barniz, fácilmente corrompibles. Ya en 1517, Antonio de Beatis se lamentaba de las alteraciones sufridas por la obra, y hacia la mitad del siglo la *Cena* parecía condenada a la ruina. Frecuente y pésimamente restaurada, a comienzos del siglo XIX no conservaba más que la sombra de su primitivo esplendor.

La pintura ocupa toda una pared del refectorio, y se halla hábilmente inserta en el espacio real, donde la mesa de la cena bíblica corresponde a la del prior. El momento del episodio es aquel en que Cristo pronuncia la terrible profecía: "Uno de vosotros me traicionará." El drama que se desarrolla en torno a la persona divina da origen a un inmóvil ballet de fisonomías. Aun dando a la composición una disposición tranquila, Leonardo renueva fundamentalmente el tema que era tratado tradicionalmente según un módulo uniforme. Desde el centro hacia los extremos de la mesa, parecen propagarse entre los apóstoles ondas de sorpresa y de protesta. Solos, aislados porque saben, Cristo y Judas son ajenos a este ardor emocional. Este episodio de la traición de la humanidad por el hombre recibe una ilustración dramática de la máxima eficacia, y Leonardo puso en él todo cuanto su ciencia del rostro humano tenía de más íntimamente perturbadora. Por su perfección rítmica, la composición realiza las premisas de la *Adoración de los Reyes Magos*. La sugestión de los circuitos emotivos y el juego dialéctico de los caracteres realizado en los contrastes de luz y sombra son la sustancia misma de la fama de esta obra maestra.

De Venecia a Florencia

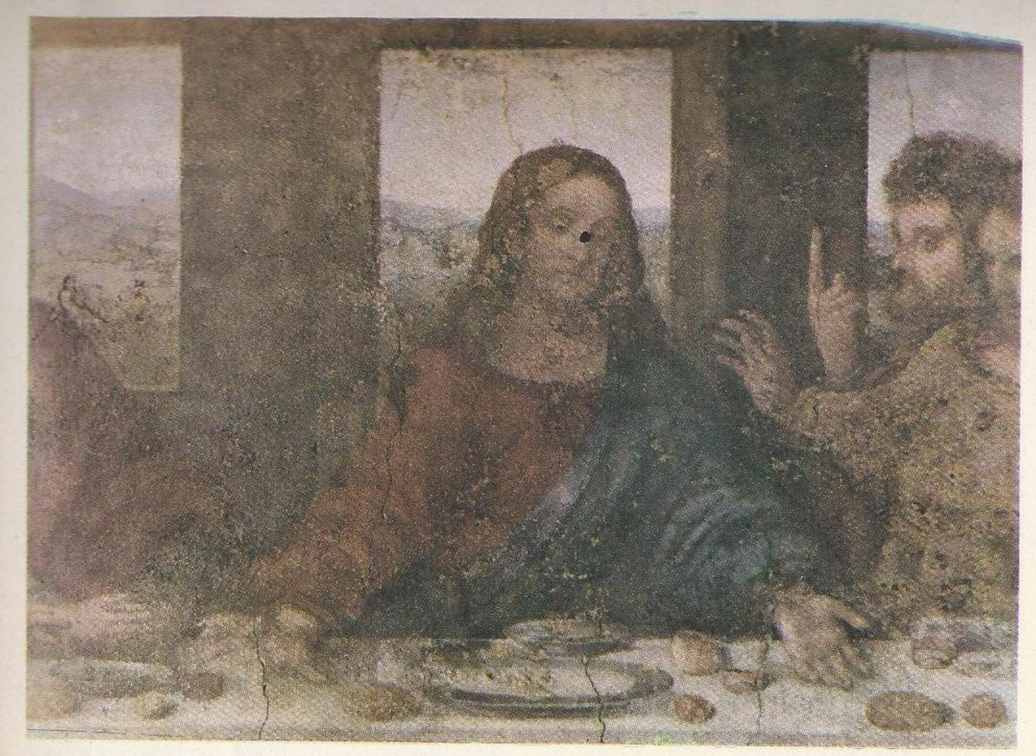
Los franceses de Luis XII entraron en Milán el 5 de octubre de 1499. Ludovico el Moro volverá a irrumpir en su capital antes de ser definitivamente derrotado en Novara, el 10 de abril de 1500. Leonardo se mantuvo prudentemente aparte, a diferencia de su amigo Giacomo Andrea de Ferrara, que permaneció fiel al Duque y fue ajusticiado por Trivulzio; se había dedicado más bien a establecer relaciones interesadas con de Ligny, lugarteniente de Trivulzio. Sin embargo, en diciembre de 1499 abandonó Milán, en compañía de Luca Pacioli, en busca de una protección satisfactoria. Se trasladó directamente a Mantua, donde no permaneció largo tiempo; halló manera con todo, de hacerse apreciar por Isabel de Este, de la cual dibujó un retrato curiosamente grabado en un perfil. Durante cuatro años, la duquesa lo importunará mediante sus agentes para que realice un retrato pintado de ella. Después del breve paréntesis mantuano, lo volvemos a encontrar durante un tiempo en Venecia. No era su primera visita a la ciudad de los *dux*,* pero es la única de la que poseemos testimonios explícitos. Al año 1500 se hace remontar tradicionalmente la influencia atribuida a Leonardo sobre Giorgione y la pintura veneciana. También aquí, Leonardo manifestó sus preocupaciones de ingeniero militar. Los venecianos temían un ataque repentino de los turcos, y Leonardo propuso para su protección un sistema de esclusas sobre el Isonzo que habría permitido inundar los pasos obligados hacia Venecia.

Desde el 24 de abril del 1500 volvemos a encontrar a Leonardo en Florencia, que había abandonado alrededor de 20 años antes. La atmósfera había cambiado y todavía tenía las huellas de las recientes vicisitudes de la República de Savonarola. Un nuevo fervor religioso y democrático anhelaba la representación del éxtasis y la ilustración del heroísmo, a expensas de la delicadeza y la morbidez nerviosa preferidas por el siglo XV. Leonardo, en la cúspide de su fama, obtuvo de Filippino Lippi el encargo de un retablo para el altar mayor de la iglesia de la Annunziata, y los frailes, como narra vivazmente Vasari, "lo llevaron a su casa y pagaron todos sus gastos y los de su familia . . . Estuvo mucho tiempo preparando la obra, pero nunca la comenzó."

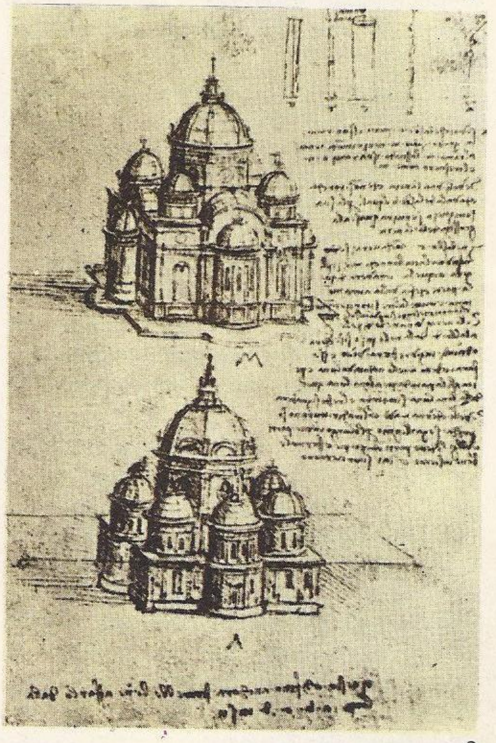
La Santa Ana

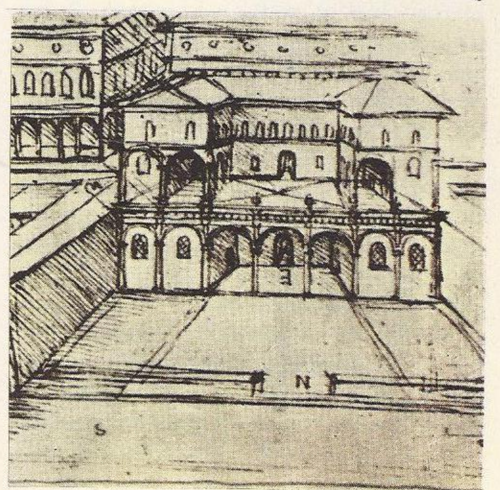
En la obra de Leonardo, las investigaciones sobre el tema de Santa Ana recibieron un

* Cabeza del gobierno oligárquico en la ciudad de Venecia; equivale al "Señor" florentino.









1. *Figura de Cristo. Detalle de la Cena.*

2. *Estudio de figuras y composiciones para la Cena. París, Louvre* (Alinari).

3. *Iglesia y cúpula de planta central.*

4. *Estudio de una ciudad con calles elevadas*

ritmo acelerado. La parte iconográfica era original y el agrupamiento de las figuras planteaba problemas delicados. El motivo se complica a partir del cartón de Burlington, donde Leonardo, colocando en el mismo plano el rostro de la Virgen y el de Santa Ana, juega con los contrastes gráficos. Las cualidades plásticas de las figuras y las relaciones armónicas entre movimiento y quietud hacen del cartón una de las más bellas manifestaciones del genio de Leonardo. A pesar de sus pequeñas dimensiones, este dibujo da una impresión monumental por su fuerza, su limpieza casi escultural, su ideal simplicidad y la belleza pura de las figuras.

La pintura del Louvre, de la cual poseemos muchos dibujos preparatorios, parece todavía más estructurada. En ella, Leonardo lleva al extremo la torsión y la disposición en forma de tejas de los personajes, cuyo grupo se inscribe en una pirámide. La profundidad depende menos de la perspectiva aérea que de la plasticidad dinámica de las figuras, cuyo volumen crea un espacio propio. Este tipo de composición ejerció gran influencia sobre los pintores de las generaciones siguientes, desde Rafael hasta los manieristas. "Parece que los contemporáneos advirtieron la novedad de una obra tan cargada de intenciones. Pietro de Novellara, corresponsal de Isabel de Este, insiste en el hecho de que los personajes parecen huir unos de otros: el Niño se desprende de los brazos de su Madre; ésta se levanta de las rodillas de Santa Ana, quien esboza un movimiento para retenerla. Se percibe aquí la alegoría de la Iglesia, que no puede permitir a María que impida la pasión de Jesús . . . Leonardo se inclinaba más que otros a mostrar conjuntamente el temor y la fascinación del destino. *Santa Ana* se convierte así en un símbolo universal, tanto más intenso cuanto que la concatenación de los personajes que no logran liberarse unos de otros ni llegan a unirse parece hacer de una "estabilidad inestable" el fin mismo de una obra de arte. La profunda perspectiva ascendente del paisaje y la rápida manera de esfumarse de las lejanías agregan a esta armonía precisa y sutil las resonancias ocres y verdes de la naturaleza, concebida como reino de las metamorfosis de la tierra y del agua."

Leonardo no terminó la pintura en Florencia, cuyo paisaje fue pintado en Milán. El 14 de abril de 1501, algunas semanas después de su descripción del cartón de la *Santa Ana*, Fray Pietro de Novellara escribe que, en ocasión de una visita a Leonardo, lo halló ocupado en pintar una *Madona* para Florimond Robertet, secretario del Rey de Francia. Se trata evidentemente de la *Madona de la Devanadera*, cuyo original se ha perdido pero que conocemos a través de las copias antiguas. Es una de las pocas pinturas de este período, durante

el cual Leonardo dedicó la mayor parte de su tiempo a las actividades científicas: "Los estudios matemáticos –escribe Fray Pietro en otra carta– lo han apartado de la pintura hasta el punto de que ya no puede soportar la vista de los pinceles." Por fin, Leonardo se sirve de los mismos medios que veinte años antes para escapar a la pintura. Volvió a prestar servicios como ingeniero militar, pero esta vez en un cargo más riesgoso: su nuevo señor es el *condottiero* César Borgia.

Al servicio de César Borgia

Este empleo lo absorbió aproximadamente durante un año. A comienzos de 1502, Leonardo se reunió con Borgia en Roma, donde realizó una breve y discreta estadía. En mayo, se lo encuentra, sin ningún reparo, al servicio del hijo del papa Alejandro VI a quien quizás había conocido en Milán cuando aquél entró con las tropas francesas victoriosas. En junio, junto con Vitellozzo Vitelli, uno de los lugartenientes de César, Leonardo participa en la defensa de Arezzo, atacada por los florentinos. El 20, acompaña a César en el sitio de Urbino y asiste al saqueo de la magnífica biblioteca ducal. Permanece allí cerca de un mes y se encuentra con Maquiavelo, con quien establece trato. Justamente, en esa época, recibe de César la nota, dirigida "a nuestro excelentísimo amigo, arquitecto e ingeniero general", que le ordena trasladarse con plenos poderes a la Romaña para restaurar las fortalezas y los castillos del Estado. Leonardo abandona Urbino el 30 de julio y podemos seguir, por las anotaciones de los *Cuadernos*, el itinerario del viaje que hará por Italia Central como arquitecto de César. El 8 de agosto se encuentra en Rimini, y el 11 en Cesena. El 6 de setiembre, en Cesenático y hace el plano de los bastiones para la defensa de los flancos. Dibuja el proyecto de un puerto unido al mar a través de un canal que sólo fue construido mucho más tarde. Los mapas de las diversas regiones de Italia Central y los diseños topográficos que hoy forman parte de las colecciones de Windsor testimonian la laboriosa colaboración que prestó Leonardo a los planes estratégicos de César Borgia. En octubre, se une a éste que se hallaba en peligro en Imola, y hace de la ciudad un bello dibujo en acuarela, útil para un estratega. Probablemente a este período de forzada inactividad, en la ciudad asediada, pertenece la realización de los estudios de Turín para el retrato de César, que nos lo muestran con esos cabellos rubios y rizados, y ese aspecto curiosamente nórdico que distinguía a todos los Borgia. Pero este período aventurero de la vida de Leonardo pronto se ensombreció con la trágica muerte de Vitellozzo Vitelli, estrangulado por orden de César el 31 de diciembre. Dos meses más tarde, Leonardo vuelve a Florencia. Los tres años siguientes fueron, sin duda, los más fecundos de toda su carrera de pintor. Sin embargo, la producción de su taller se ha perdido. Se tiene una vaga idea de ella a través de las fuentes literarias y las copias de sus discípulos, algunas de las cuales pueden ser comparadas con los dibujos de Leonardo. Es el caso del *Cristo entre los doctores*, que quizás pintó para Isabel de Este, y del *Baco*, para el duque de Ferrara. Es también el caso de la *Leda*, perdida, pero reproducida muchas veces.

La Mona Lisa

La única obra conservada de este período, que se puede atribuir con certeza al Maestro, es el famosísimo retrato de la *Mona Lisa*. Él mismo había vislumbrado en un pasaje del *Tratado* el retrato ideal: "Todos los sentidos, junto con la vista, la querrían poseer, y quisieran disputársela con la vista. Pareciera que la boca se la quisiese incorporar como cuerpo, el oído se complaciese en oír sus bellezas, el sentido del tacto quisiera penetrar en todos sus poros y hasta la nariz querría recibir el aire que de ella expira constantemente."

Se puede amar a la *Gioconda* más allá de toda superstición. Pero, ¿qué sería su gloria sin los elogios de Vasari, repetidos como una antífona por sus partidarios? El cuadro y su fama literaria se apoyan mutuamente como dos lemas; ambos concurren a establecer la verdad reconocida de la existencia de una Gioconda, existencia aproximada que fluctúa entre la nada real de las obras de Apeles y la leyenda de una perfección perdida. No hay peor ni más restrictivo artificio de la iridiscencia "cultural" que el que rodea a este famoso cuadro. De hecho, es imposible para los amantes comunes de la pintura ver con ojos neutros e imaginar fríamente lo que pudo ser el retrato de *Mona Lisa* antes de que se deteriorase. Pero lo que queda da testimonio del arte prodigioso del Maestro y de sus intenciones. Remitiéndonos a los esfuerzos de los copistas, podemos comprender hasta qué punto los ejes del rostro, el busto y las manos están calculados para imprimir sin esfuerzo la sensación de movimiento continuo de la figura.

La pintura está tan impregnada del demonio de Leonardo que nos hace olvidar que es también el retrato, si se da fe a Vasari, de una florentina de veintiséis años, cuyo trato debió inspirar a Leonardo una secreta afinidad con su universo personal. ¿Cómo explicar de otro modo el hecho de que declinó tantos encargos principescos para pintar durante tres años a la mujer de un simple burgués florentino?

Veamos rápidamente cuáles son las afinidades de la *Gioconda* con la obra de Leonardo y cómo ella constituye, de algún modo, su culminación. Es contemporánea de la *Santa Ana*, y como ésta, define el universo de la creación vinciana a través de tres módulos esenciales: el claroscuro, la sonrisa y el paisaje.

"Todo lo que constituye el valor de la vida humana conduce al sentimiento de su precariedad, pero sobre todo de su originaria ambigüedad. Este sentimiento de la ambigua posición del hombre entre lo horrible y lo exquisito, entre lo cierto y lo ilusorio se acentuó en Leonardo con los años. En su obra pictórica se observa el desarrollo paralelo del claroscuro . . . Es probable que los retoques y los barnices hayan acentuado el tinte de ámbar oscuro de los cuadros conservados, ocultando los primeros efectos originales de 'esfumado' de Leonardo. La observación de Vasari sobre los tonos claros del retrato de *Mona Lisa* es desconcertante, pero ellos constituyen justamente los contrastes indicados entre claroscuros que Leonardo precisa en sus teorías: "La sombra deriva de dos cosas diferentes entre sí, pues una es corpórea y la otra espiritual; corpóreo es el cuerpo umbroso, espiritual es la luz, pero luz y cuerpo son causa de la sombra."

Evidentemente, el esfumado es ante todo una solución técnica. Funde los contornos y la masa plástica en una realidad nueva, donde el color pierde su autonomía y le confiere una cualidad suave y continua. El retrato de *Mona Lisa* basta para demostrar hasta qué sorprendente grado de delicadeza llega el diseño. La pintura es la encarnación poética de un mundo crepuscular y velado . . . La verdadera belleza está ligada, pues, al claroscuro . . . y consiste finalmente en la relación íntima entre la luz y la sombra. Cuando quiera fundir en un símbolo completo la ambigüedad y la expectativa humanas, Leonardo asociará a la penumbra la sonrisa incierta y el dedo dirigido hacia las tinieblas" (A. C.). "Es difícil comprender de otro modo que como signo supremo del alma misma, es decir, como su sello, el motivo de la sonrisa tal como lo ha ilustrado Leonardo. Los escultores de la generación precedente lo impusieron al arte florentino . . . La insistencia en este rasgo preciso forma parte de una poética original y está unida a un estilo . . . Pero la sonrisa adquiere en Leonardo otro valor: es el símbolo de la realidad psíquica y la manifestación de una sensibilidad replegada sobre sí misma. Pero profundiza este segundo aspecto mediante un análisis minucioso del juego de los músculos y de los ojos en el momento en que sus movimientos se esbozan apenas, y no cuando el rostro está dilatado en una alegría o una serenidad explícitas. La sonrisa es al mismo tiempo un accidente del organismo y un dato simbólico. La calidad expresiva es tan insistente, y la incertidumbre del efecto tan acusada, cuanto es posible lograrlo, de suerte que la radiación queda suspendida para ser sustituída por una impresión confusa de vacilación y espera. Justamente en la *Gioconda* el juego de las expresiones contrarias llega, gra-

cias al sutil desarrollo tonal, al punto de ambigüedad deseado por Leonardo. Induce y hace inútiles de antemano los innumerables comentarios literarios de que ha sido objeto esta insidiosa obra maestra. No es más que la adaptación profana de un efecto calculado que obtuvo con mayor profundidad en el cartón de *Santa Ana*" (A. C.).

Es necesario relacionar los paisajes de la *Mona Lisa* y la *Santa Ana* con los estudios científicos que realizó Leonardo en esos mismos años sobre hidráulica, problemas del suelo y cosmología. En el *Códice Leicester*, redactado hacia 1504-1506 y en el que desarrolla la extraordinaria "fenomenología" del agua, resucita la analogía clásica entre el mundo y el microcosmo humano: "podemos decir que la tierra tiene un alma vegetativa, cuya carne es la tierra misma . . . Sus huesos son los órdenes de las ligazones y las piedras . . ."

"Esta visión orgánica del universo implica una verdadera interiorización del paisaje. Las lejanías teñidas del verde y el azul de la atmósfera, los picos, los valles, las pendientes, todos estos aspectos de un mundo surgido de la erosión y formado por la actividad sorda de una vida incesante adquieren un poder inmediato sobre el organismo del hombre que está en relación con esas metamorfosis" (A. C.).

Así, el círculo de colinas que corona la sonrisa de la *Gioconda* participa de la misma esencia que la figura que prolonga. El paisaje, como el ser humano, forma parte integrante de un mismo universo cósmico. Esos laberintos rocosos no tienen nada de "decorativo": son realmente "los huesos de la tierra". Su morfología es la resultante de algún sismo lejano, y la síntesis —puesta en evidencia en la pintura— de aquellas meditaciones geológicas a las que Leonardo retorna con predilección en los *Cuadernos*.

Leonardo y Maquiavelo

En Florencia, Leonardo encontró a Nicolás Maquiavelo. Éste era por entonces secretario de la República y amigo del *confaloniero* Soderini. Dado su entusiasmo por el talento, fue seguramente él quien estimuló oficialmente uno de los proyectos más audaces de Leonardo: la desviación del Arno, concebida para perjudicar al enemigo pisano. A este programa fáustico se agrega un proyecto para construir un canal desde Florencia hasta el mar, que habría permitido la regulación de las crecidas del Arno mediante el desagüe de las partes bajas del valle y la instalación de motores hidráulicos. En agosto de 1504, después de un año de discusiones, el Consejo aprobó el proyecto de canalización. Se emplearon en él dos mil hombres, pero su realización se detuvo por errores de nivelación.

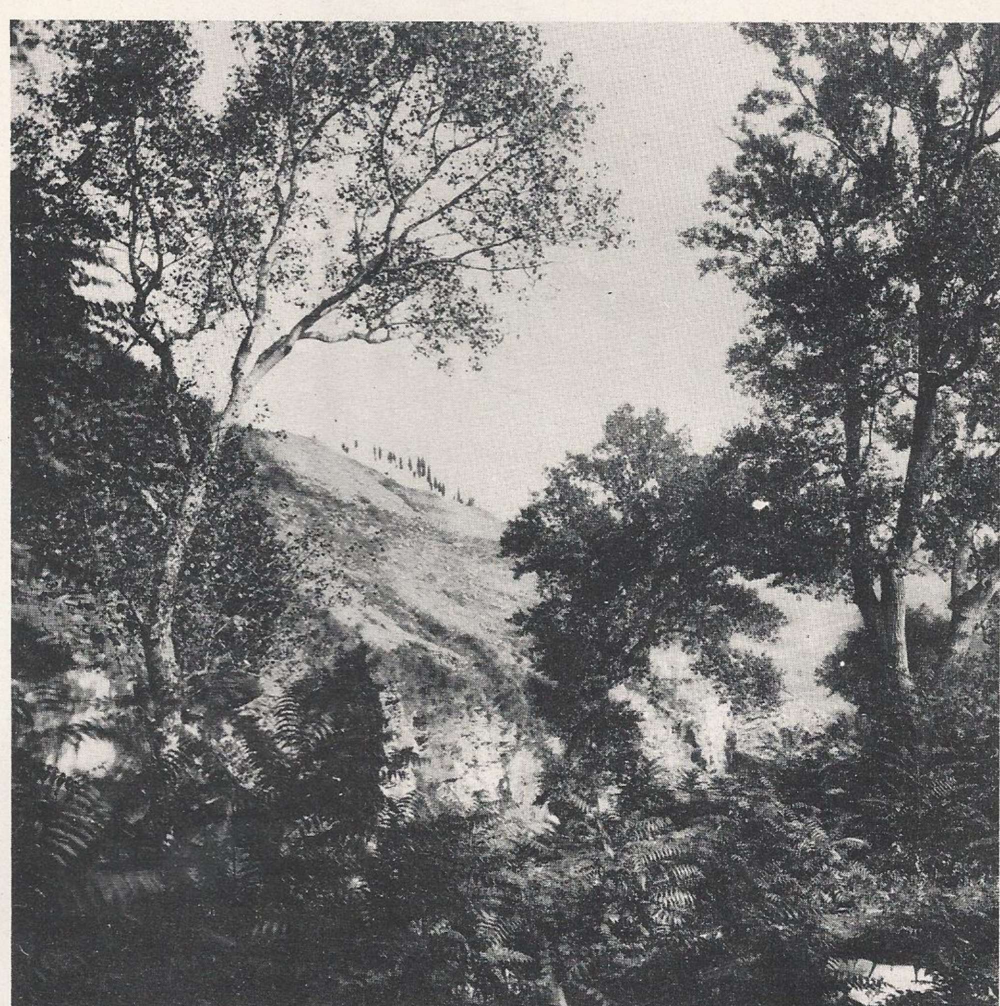
Probablemente se debió a la amistad de Maquiavelo el encargo a Leonardo de un gran fresco histórico para la Sala del Consejo del Palacio de la Señoría. Se estipuló que el tema debía ser conmemorativo, pero se dejó a la discreción del artista la elección del asunto. Leonardo eligió la victoria obtenida contra Pisa en la batalla de Anghiari, en 1441. Miguel Angel, a quien se le encargó la decoración del muro opuesto, eligió la de las Granjas. Así los dos más grandes artistas florentinos eran rivales en una contienda pública. La *Batalla de Anghiari* adquiriró de pronto una importancia decisiva para la gloria de Leonardo, y se piensa que las condiciones del encargo despertaron el orgullo florentino en este hombre por lo común indiferente a los conformismos regionales y parroquiales. Acudían en tropel a su imaginación proyectos de batallas. Hallamos un eco de esto en la siguiente descripción insistente y precisa del primer esbozo del *Tratado*, de 1490: "Harás a los vencidos y derrotados, pálidos, con las cejas en alto, y sus heridas, o la carne que queda sobre ellas, llenas de dolorosas rugosidades . . . Harás hombres muertos, algunos cubiertos de pólvora a medias, otros totalmente . . . Podría . . . verse a algún herido caer a tierra, cubrirse con su escudo, y al enemigo inclinarse hacia abajo pugnando por darle muerte."

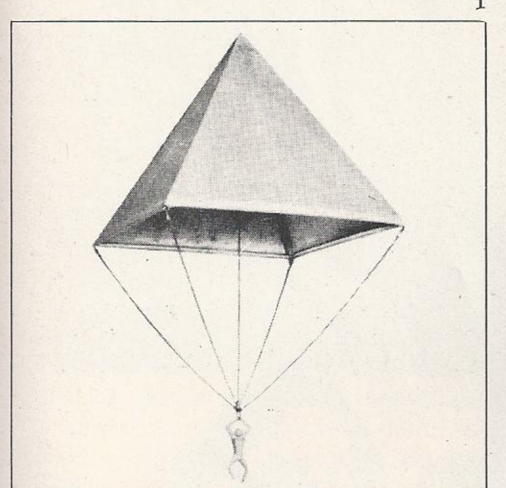
Leonardo había estudiado el desarrollo de la batalla. Trató primero de incluir muchas fases, en una gran composición narrativa. El combate decisivo por la conquista del estandarte se había producido sobre un puente, y debía constituir el centro de la composición. Leonardo se concentró finalmente en el asunto fundamental, que animó con el tema de los caballos alzados de la *Adoración de los Reyes Magos*. Este grupo de cuatro caballeros empeñados con paroxismo estático en una feroz contienda se convirtió, desde Rafael hasta Delacroix, en el modelo ideal de las escenas de guerra. Si bien la "copia" de Rubens no fue realizada según el original sino más bien siguiendo el cartón, es considerada comúnmente como la mejor interpretación de la obra de Leonardo. No se trata ya del suceso histórico de la batalla de Anghiari. Ningún detalle permite situar la acción, y los vencedores no se distinguen de los vencidos. Es la "batalla" en sí, como desencadenante de fuerzas incontroladas, de un furor salvaje que se apodera por igual de hombres y bestias. El furor, representado como instinto universal, es analizado con la misma minuciosidad en el rostro de los hombres que en el de los animales. Toda la experiencia de Leonardo está puesta en esta composición. El proyecto se basa en sus temas favoritos: la anatomía del caballo, la caricatura, la analogía de los organismos humanos y animales, que se encuentran también en las especulaciones de los humanistas de Careggi. "Leonardo se dedicó intensamente a las furiosas luchas de las especies animales; gustaba reflejar en ellas las convulsiones de la humanidad . . . y parece haber puesto en esta analogía todo su horror por las pasiones crueles. Describe la fascinación que presentan en la evocación literaria del combate ecuestre, confiriendo a los caballos la tensión fisonómica de los combatientes: 'Las ventanas de las narices se abrirán en arco desde los ollares hasta el nacimiento del ojo. Los labios alzados dejarán ver los dientes superiores. Los dientes estarán separados para expresar el grito de desesperación.' La *Batalla de Anghiari* fue justamente la ocasión para exponer la monstruosa contienda en la que el furor del hombre halla su eco preciso en la mueca del animal" (A. C.). La misma suerte espera a los dos maestros rivales: ninguno de ellos llevará a término su proyecto. Miguel Angel no pasó de la etapa del cartón. En cuanto a Leonardo, se había empecinado en experimentar con una nueva manera de pintar sobre las paredes que tuvo resultados desastrosos. Luego, respondiendo al llamado del rey de Francia, partió para Milán, mientras que Miguel Angel se puso al servicio del Papa. Pero los dos cartones seguirán siendo objeto de la curiosidad de los artistas, y este conjunto único de talentos será durante largo tiempo "la escuela del mundo", según palabras de Cellini.

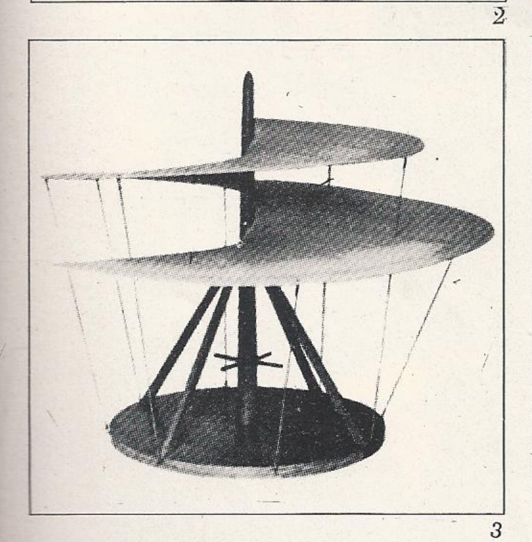
El cuerpo es una máquina

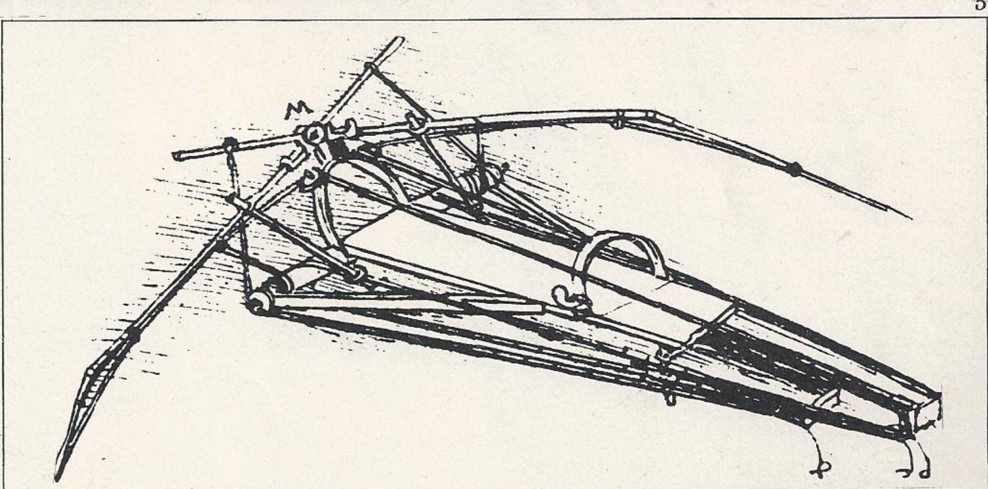
Entre tanto, Leonardo se dedicaba con pasión a sus trabajos de física recurriendo frecuentemente a la experiencia. Junto con las matemáticas, la anatomía era lo que más le interesaba. Practicaba la disección en el hospital de Santa María Novella, y su atenta observación de los cuerpos se hizo acabadamente científica. Allí disecó el cadáver de un niño de dos años y el del famoso "centenario", sobre el cual hizo muchas observaciones notables, entre otras la primera descripción de la arterioesclerosis. Es asimismo la época de sus investigaciones sobre los ventrículos cerebrales, y en la que perfecciona su técnica de disección, de demostración anatómica y de representación de los órganos mediante diagramas que los muestran desde ángulos diversos. Su método experimental se perfecciona. Sus especulaciones sobre el vuelo humano, iniciadas en Milán, lo conducen ahora a estudios sistemáticos del vuelo de las aves, reunidos en 1505 en un tratado inédito. Construye modelos para examinar las condiciones mecánicas del vuelo y se dice que efectuó experimentos en Fiésole. Probablemente experimentos para esa "máquina para volar" que hará, como la sonrisa de la *Gioconda*, la gloria de Leonardo. Pero si bien los estudios sobre el vuelo de las aves son de una considerable precisión, en cambio el proyecto de la máquina da más cabida a la fantasía. La idea no era nueva y pertenecía en definitiva al ámbito de los autómatas, cuyo objeto era precisamente reproducir la naturaleza de manera mecánica. Estos intentos para la conquista del

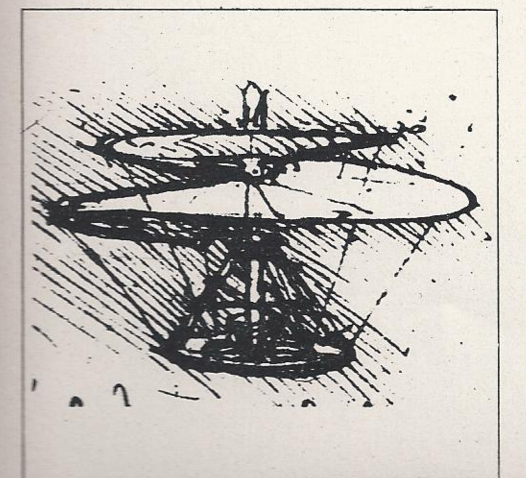

1


5


2


3


6


4

1, 2, 3, 4. El paracaídas y el helicóptero (Snark).

5. Las cavernas de Monte Ceceri (Alinari).

6. El fuselaje de la máquina para volar. Cod. B, f. 74 v.

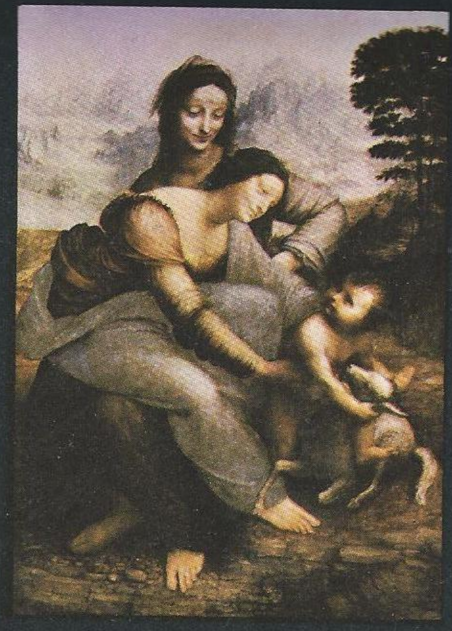
1. La Virgen con el Niño y Santa Ana. París, Louvre (Scala).

2. Estudio de manos.

3. La Gioconda. Chantilly, Museo Condé (Snark).

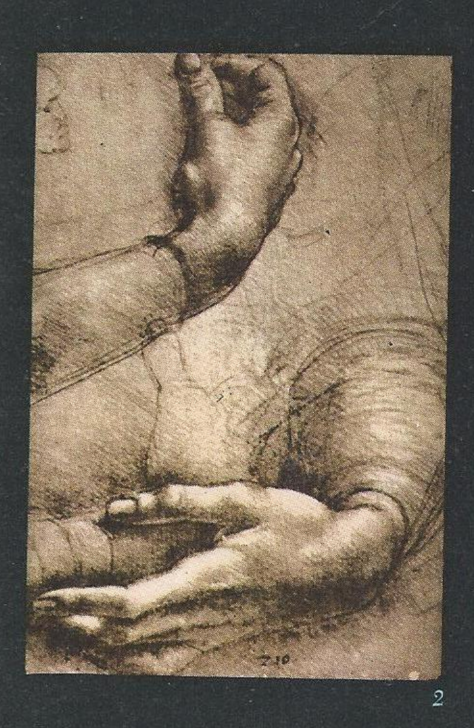
4. La Gioconda. París Louvre (Alinari).

5. Dibujo para la Virgen de las Rocas. *Turín, ex Palacio Real.*

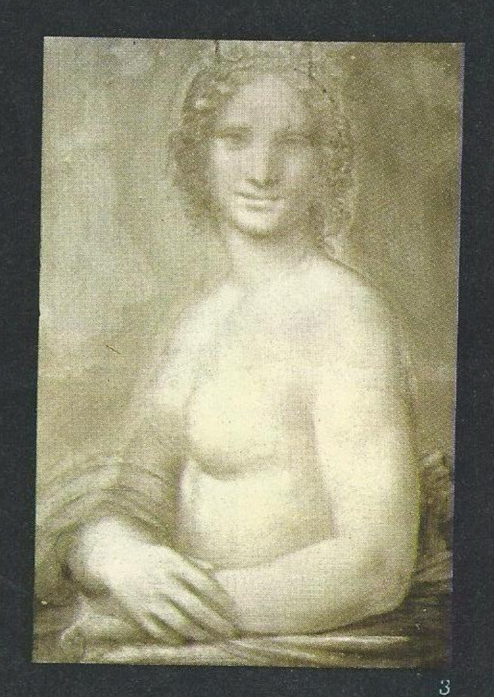




1



2



3



4



5

aire se complicaron con una ardiente curiosidad por los fenómenos hidráulicos. En realidad, debe entenderse toda esta actividad como un conjunto de documentos para una cosmología, una investigación de las fuerzas del universo.

La segunda estadía en Milán

En la primavera de 1506 Leonardo aceptó la propuesta de Carlos de Amboise, lugarteniente general del rey de Francia, de trasladarse a Milán. Después de haberse comprometido por contrato a volver a Florencia a los tres meses, partió el 1º de junio. Pero el gobernador del ducado de Milán no tenía ninguna intención de separarse tan rápidamente de Leonardo, y mediante una solicitud personal, llena de elogios para el genio del artista y científico, logró que se le prolongara el plazo. A renglón seguido, el rey de Francia decidió mantener definitivamente junto a sí a Leonardo, e hizo lo indecible por lograr este fin sin sustraerlo abiertamente a la República Florentina.

Si se exceptúa una breve permanencia en Florencia durante el invierno 1507-1508, en que vivió con el escultor Gian Francesco Rustici, mientras trabajaba en el grupo de bronce *La Prédica del Bautista* para la puerta norte del Batisterio, Leonardo estuvo en Milán desde 1506 hasta 1513. Allí volvió a encontrar a sus amigos, sus discípulos y sus admiradores. Carlos de Amboise lo trató espléndidamente y lo alojó en su propia mansión, hacía ya tiempo que era sensible al espíritu del Renacimiento y trataba de hacer revivir en Milán el mecenazgo de los Sforza. Leonardo, que había dado brillo a éste, retomó, junto al gobernador francés, las funciones de ingeniero y consejero artístico que tenía bajo Ludovico. Los trabajos inconclusos a los que alude Carlos de Amboise en su carta a la Señoría son seguramente los planos de una suntuosa residencia que Leonardo debía construir para él y de la cual figura un proyecto en el *Códice Atlanticus*. El parque, embellecido con las maravillosas máquinas hidráulicas en las que se interesaba Leonardo, debía ser objeto de toda su atención. Suyos, sin duda, son los proyectos para la iglesia de *Santa María de la Fuente*, pequeño edificio de deliciosa originalidad, cuya construcción fue ordenada por Carlos de Amboise en 1506. El *Códice Arundel*, cuyas páginas comenzó a escribir en 1508, contiene muchísimos dibujos que ilustran problemas técnicos de arquitectura. Leonardo debió realizar trabajos de control y restauración. Formó parte nuevamente de la comisión encargada de vigilar la terminación del Duomo de Milán y fue ingeniero militar en la campaña contra Venecia.

Organizó fiestas para la entrada en Milán de Luis XII e ideó, al final de su estadía, esa magnífica serie de vestidos para una mascarada cuya elegancia vagamente surrealista llevaba el sello del arte cortesano francés. Volvió a los problemas de la estatua ecuestre con el monumento al *condottiero* Trivulzio, el vencedor del Moro. Los dibujos preparatorios retoman el tema del caballo que caracolea sobre el enemigo caído, pero analiza más rigurosamente las relaciones entre la cabalgadura y el caballero, pues ahora Leonardo toma en consideración el aspecto arquitectónico de la composición, aspecto que no intervenía en el proyecto del monumento a Francesco Sforza. Una hoja autografiada del *Códice Atlanticus* contiene el plano del mismo y su descripción detallada, pero el proyecto no fue realizado.

Algunos dibujos revelan también que trabajaba por entonces en una nueva concepción del tema de *Leda*, la *Leda arrodillada*, cuya copia poseemos, pintada e interpretada liberalmente. Tenía asimismo proyectadas otras pinturas. De las dos Madonas "casi terminadas", que prometió al Gobernador para el Rey —en una carta escrita en Florencia en la primavera de 1508— una es, quizás, la *Madona Benois*, comenzada muchos años antes, mientras que la otra se ha perdido. Un *Ángel de la Anunciación* citado por Vasari nos ha llegado sólo a través de algunas copias. Es probable que por esa época terminase la segunda versión de *La Virgen de las Rocas* con Ambrosio de Predis, lo que puso fin a la controversia entre los dos artistas con la Confraternidad, que les había encargado el cuadro en 1483. Al parecer, Leonardo viajó mucho en esos años, más para realizar sus observaciones que para el servicio de Carlos de Amboise. El ojo del pintor y el del científico se encontraban en visiones sincréticas. El *manuscrito F*, fechado el 22 de setiembre de 1508, es el primero de una serie que contiene anotaciones sobre biología, botánica, la atmósfera, etc. Algunas hojas del *manuscrito G* están dedicadas a estudios sobre lo que Leonardo llamaba "la perspectiva del color" y sus modificaciones a través de la atmósfera.

Parece que con ese fin realizó expediciones a los Alpes, donde hizo la bellísima serie de diseños de cadenas montañosas, que deben relacionarse con el paisaje de la *Santa Ana* —llevada consigo, inconclusa, a Milán— y que quizás continuó por esa época. Se interesaba también por los problemas geológicos. Las formaciones rocosas lo atraían de manera particular. A los años 1508-1510 pertenecen los diseños de Windsor que representan el desorden de las rocas estratificadas, los "huesos de la tierra".

La anatomía

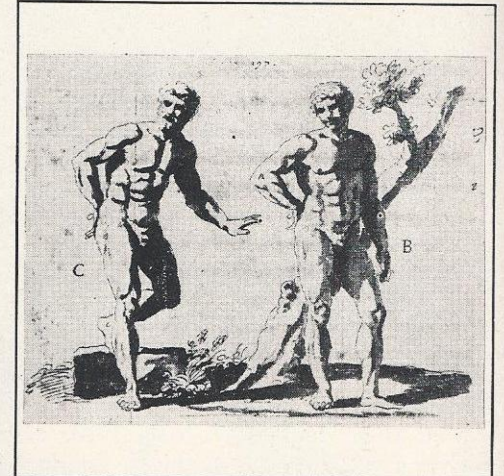
La parte más significativa de su obra durante este segundo período milanés fueron los estudios de anatomía. En 1510 y 1511, Marcantonio della Torre, el más gran anatomista de la época, se encontraba en Milán. Diga Vasari lo que diga, es probable que el joven científico —que no tenía todavía treinta años— haya tenido influencia sobre las investigaciones de Leonardo, cuya afición a la ciencia se iba acentuando. Dejando de lado la morfología, se apasionaba por lo que aún no había sido bien explorado, las estructuras profundas, musculares, óseas o viscerales, y trataba de comprender los mecanismos funcionales cuyas disecciones constituían el sustento, y sus dibujos, el análisis. Tal vez en esa época realizó las láminas del manuscrito *anatómico A*, dedicadas sobre todo a la miología y la osteología. Todo un libro que data de 1512 trata de embriología, y en él se encuentra la que quizás sea una de las primeras representaciones del feto humano. En 1513 dedicó mucho tiempo al estudio del sistema cardiovascular, para el cual utilizó corazones de bueyes. El material anatómico era raro, y a pesar de sus grandes progresos en esta dirección no pasó de la etapa de la síntesis hombre-animal, error derivado de la aceptación de los antiguos datos de Galeno del que no escapará ni siquiera Vesalio. Es posible que Leonardo tratara en este período de reunir sus investigaciones en un tratado, pero no llegó a sistematizar su pensamiento. La mayor originalidad de su obra anatómica reside en las síntesis gráficas. Para él, "la experiencia es realmente la observación acompañada de una narración gráfica. Para Leonardo, quien no dibuja, no observa. El concepto es esquema. Todas sus formulaciones teóricas van acompañadas de dibujos, y un buen número de los "descubrimientos" de Leonardo en el campo de las ciencias naturales no fueron elaborados por escrito, sino hechos a través de la expresión gráfica que superaba de golpe las nomenclaturas escolásticas, cuya naturaleza misma requería observación. Y como hemos señalado, páginas enteras de manuscritos presentan una mezcla de anotaciones, diseños y esbozos" (A. C.).

Pero es necesario ir más allá: la sintaxis gráfica de Leonardo y su habilidad de dibujante compensan las deficiencias de su vocabulario verbal. Leonardo conocía muy poco el latín, y el lenguaje científico común era entonces casi inexistente. El dibujo es su lenguaje, su mejor medio de expresión. Él lo proclama en forma concreta y muestra que el discurso gráfico permite lograr una síntesis que el lenguaje se halla imposibilitado de expresar.

Las cualidades artísticas de Leonardo le permitían ilustrar fácilmente todo lo que descubría su ojo disciplinado. Su talento es el instrumento exacto de sus investigaciones. Además, es él el iniciador de la ilustración científica moderna, vehículo pedagógico y medio de investigación. El estudio de la naturaleza es inherente a su arte: de ahí en adelante, el genio artístico marcha, a la par, con la interrogación de la

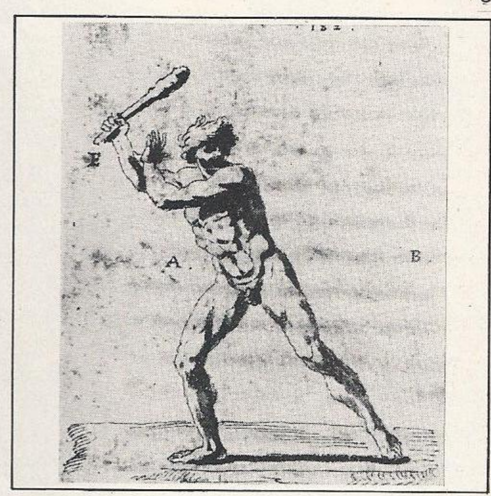


2



3

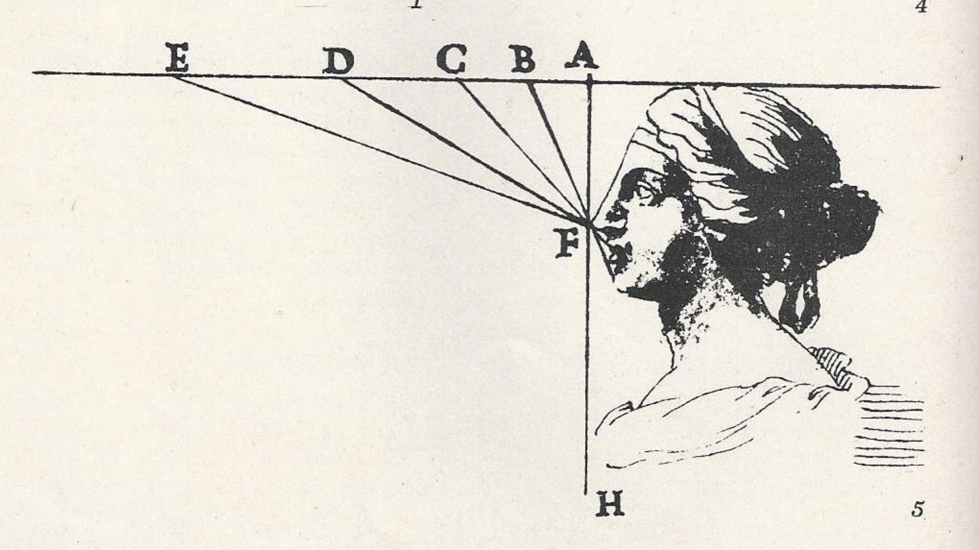
1



4

1. Canon de proporciones. Venecia, Academia (Alinari).

2, 3, 4, 5. Dibujos de Nicolás Poussin para ilustrar el Tratado de la Pintura *de Leonardo. Milán, Biblioteca Ambrosiana.*



5

naturaleza física por parte del científico. Iniciada por la mediación de las formas, la curiosidad de Leonardo se vuelve luego a sus causas. Su ojo inquisidor busca la función más allá de la estructura, y este procedimiento basado exclusivamente en la observación visual sólo puede ser transmitido por los mismos órganos y demostrado por medio del dibujo que encierra toda su metodología.

Carlos de Amboise, amigo y protector de Leonardo, murió el 10 de marzo de 1511. En junio de 1512 los venecianos, aliados a los españoles y a los mercenarios del Papa, se apoderaron del gobierno de la ciudad. La vida artística, que había ido languideciendo en Milán, decayó del todo. Poetas, artistas y hombres de ciencia que habían esperado encontrar, en la ocupación francesa, un reflejo del mecenazgo de los Sforza, volvieron entonces su mirada a Roma, a donde Leonardo no tardará en seguirlos. Empero permaneció todavía un año en el Milanesado, en Vaprio d'Adda, en la villa de su nuevo amigo y discípulo, Francesco Melzi.

Roma y Francia

"Partí de Milán a Roma el día 24 de setiembre de 1513, con Gian Francesco de Melzi, Salai, Lorenzo y Fanfaja." Un pequeño grupo de amigos y los más fieles de sus discípulos lo escoltan hasta la capital pontificia, donde se consagra la fama de los hombres ilustres. Florencia ha perdido la primacía artística de la que se enorgullecía bajo los Médicis; estos mismos Médicis están ahora en Roma, sentados en el trono de San Pedro con León X, que ha trasladado al Vaticano la atmósfera de alta cultura y elegancia que hasta hacía poco reinaba en el palacio mediceo de Via Larga y los jardines de Careggi. Pero León X no posee el ardor político ni el exquisito refinamiento que animaban al mecenazgo de su padre, Lorenzo el Magnífico. Los artistas, sin embargo, son todavía dignos de la gran tradición. Bramante, Rafael y Miguel Angel han obtenido el favor del Papa. Este consiente en que Bramante demuela la vieja basílica consagrada a San Pedro, ya que se construirá una nueva en su memoria. Protege al joven Rafael, a quien Bramante ha hecho venir de Urbino y cuyo arte sobrio y mesurado armoniza mejor con su gusto estético que el ardor tumultuoso e inquieto de Miguel Angel que acaba de terminar los frescos del techo de la Sixtina y se dedica a esculpir la estupenda tumba de Julio II. En resumen, León X se muestra favorable a un tono de clasicismo cortesano análogo al que Lebrun hará triunfar, por las mismas razones, bajo el reinado de Luis XIV. Al parecer, la personalidad independiente y compleja de Leonardo lo lleva a inclinarse más naturalmente hacia el hermano del Papa, Julián de Médicis —amante sobre todo de las letras y las ciencias— a quien León X había confiado la mayor parte del poder temporal de la Santa Sede; así como Alejandro VI, había hecho de su hijo César Borgia, el *confaloniero* y jefe de las tropas pontificias. Los trabajos que Leonardo había realizado al servicio de César lo señalaban naturalmente como el hombre capaz de realizar el gran sueño al cual Julián quería asociar su nombre: el saneamiento de las marismas pontinas, a las que quiere devolver su antigua fertilidad. Conocido es también el interés que sentía Julián por las ciencias y la alquimia, y probablemente esperaba encontrar en Leonardo un socio y un colaborador. Pero León X ignora a Leonardo durante los tres años que éste pasa en Roma. No figura entre los artistas empeñados en la decoración de San Pedro, o al menos en el Palacio del Vaticano y la Farnesina. El juicio de Castiglione, muy bien visto en la corte, asombra por su incomprensión, pero atestigua un estado de ánimo casi general: "Otro de los primeros pintores del mundo desprecia ese arte en el que es excepcional, puesto a aprender una filosofía en la que figuran conceptos tan extraños y nuevas quimeras que no sabría pintarlos ni con todo su arte." Sin embargo, los aficionados menos desconfiados no olvidan que Leonardo es pintor: realiza el retrato de la duquesa de Avalos y dos pequeñas *Madonas*, perdidas como tantas de sus pinturas, realizadas para el datario pontificio Baldassare Turini. En compensación, Leonardo debía realizar trabajos de ingeniería para su protector: construcción de caballerizas, de un aparato para acuñar moneda y un plano de fortificaciones para Plasencia y Parma. A éstos se agregaron dos grandiosos proyectos que no llegaron siquiera al comienzo de su ejecución: el desecamiento de las marismas pontinas y la reconstrucción del puerto de Civitavecchia. Tal es el balance de las obras realizadas por Leonardo en tres años. De ellas sólo nos queda un mapa de la región de las marismas pontinas dibujado con esa misma precisión que anima, de modo tan singular, sus paisajes.

La cartografía lo ayudaba a captar mejor la fisonomía y el "alma" de un terreno. Sentía latir hasta el menor relieve de valles y colinas, no sólo porque encuentra allí la historia de ese terreno y porque esos pliegues rocosos le hablan de las luchas entre los levantamientos del fuego y la erosión del agua, sino también porque un paisaje contemplado de esa manera se convierte en un retrato, el sello de un destino, el signo de una batalla incesante entre la tierra y el mar, entre el aire y la roca. En la poesía cosmológica de Leonardo, se confunden las preocupaciones del ingeniero y el artista.

La empresa del saneamiento de las marismas nunca tuvo más realidad que en el mapa, ni la reconstrucción de Civitavecchia tuvo mayor éxito. León X quería fortificar la ciudad para que pudiera dominar esa parte de la costa y servir como base naval. Se confiaron los trabajos a Antonio de San Gallo, experto en el arte militar, después de solicitar los planos a Bramante. Apenas Leonardo se interesa por el proyecto, éste se modifica y se amplía notablemente. Por esa época, estudió las antigüedades de Roma y Tívoli, que le inspiraron la fantástica idea de resucitar alrededor del puerto una ciudad antigua; el programa era demasiado ambicioso, y sólo se hicieron los trabajos necesarios para las fortificaciones. Mientras el grupo de Bramante trabajaba con presteza y monopolizaba todos los encargos, Leonardo, a quien se le había permitido construir solamente una caballeriza, vivía casi ignorado, pero la indiferencia del Pontífice favorecía en definitiva, su actividad científica. Si bien Leonardo reprochará a los Médicis el haberlo "destruido", éstos se mostraron en realidad como mecenas poco exigentes. Independiente, gracias a la pensión que le pasaba Julián, podía dedicarse totalmente a las investigaciones personales. La acústica, la óptica, la hidráulica y la anatomía ocuparon siempre su pensamiento. Los jardines del Vaticano le inspirarán cierto interés por la botánica. Observará las plantas con ojo analógico; en las ramificaciones vegetales reconocerá la figura de una cabellera o de un vertiginoso curso de agua. La circulación de la linfa y la germinación le sugieren otras fuerzas para incorporar a sus modelos hidráulicos. Experimenta también una singular pasión por los espejos y los juegos ópticos de todo tipo. En su residencia de Belvedere se dedica a un paciente pulido de lentes y cristales, fuente incesante de polémicas entre él y sus ayudantes. Disgustos que se agravan como consecuencia, quizás, de una acusación de sacrilegio hecha a propósito de las disecciones que Leonardo practicaba en el hospital del Santo Spirito.

Después de desposar a una princesa de Francia, Julián de Médicis se enferma, se retira a la Abadía de Fiesole y muere el 17 de marzo de 1516. Privado de su protector, tratado con frialdad por el Papa, Leonardo recordó oportunamente su pertenencia a la casa del rey de Francia, y que, en calidad de tal, había podido abandonar Florencia después del fracaso de la *Batalla de Anghiari*, contra la opinión de los magistrados de la ciudad. Luis XII había muerto el 1º de enero de 1515, pero Francisco I, a quien la victoria de Mariñán abrió las puertas de Italia, le conservó el favor real. Leonardo aceptó su invitación y abandonó Roma con el desapego del genio que no ha encontrado terreno propicio para su inventiva. Después de una breve estadía en Milán, llegó a Francia en otoño de 1516, en compañía de Salai y del fiel Melzi. Francisco I lo aloja en el castillo de Cloux, cercano al castillo real de Amboise. Era una deliciosa morada principesca, con el marco del Loira y sus islas, rodeada de enormes bosques y con una vasta llanura


1

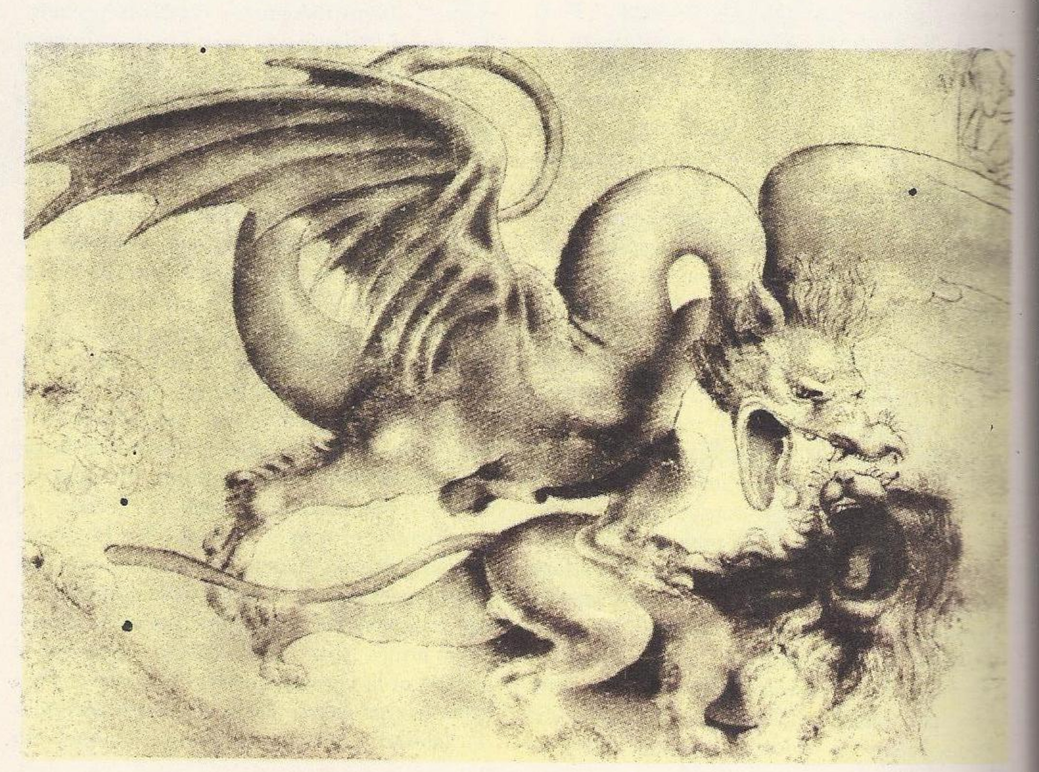

2


3


4


5


7


8

cubierta de ricos cultivos. Leonardo se encuentra allí en el centro de los grandes trabajos que debe emprender, de los grandes príncipes a los que debe servir, sumergido en una atmósfera verdaderamente "leonardesca".
Su título oficial es el de Primer Pintor, Arquitecto e Ingeniero del Rey. En efecto, durante los dos años del período francés de 1517 a 1519, desempeñará para Francisco I el mismo cargo de consejero artístico que había tenido junto a Carlos de Amboise. La independencia del pequeño castillo de Cloux le permite mantenerse apartado de la vida cortesana, pero Leonardo no se sustrae a ella. En Amboise, como en Milán, su genio multiforme lo convierte en el organizador natural de las diversiones principescas. Como en la época de su juventud, se complace en inventar decoraciones y vestidos, en organizar torneos y espectáculos refinados. Se reconoce su mano en los autómatas que aparecen en esos juegos, admiradísimos por sus contemporáneos. Por ejemplo, un león que animó una fiesta dada en Argentán, en Normandía, con motivo de la visita realizada por Francisco I a su hermana Margarita de Valois, a fines de setiembre de 1517: la fiera irrumpió en la sala donde estaba reunida toda la corte; su aire amenazante era tan natural que los presentes sintieron miedo. De pronto, detrás del León apareció un ermitaño que dio al Rey una vara; apenas Francisco I tocó tres veces al León con la misma, la fiera se abrió y de su pecho azul se vio surgir una profusión de flores de lis. Unos días más tarde, en el curso de otra fiesta relatada a la Serenísima (Consejo Gubernamental de Venecia) por el embajador veneciano Turrioni, el duque de Montmorency ofreció al rey un corazón que se abría mecánicamente dejando aparecer sobre un globo terrestre la figura alegórica del deseo. Los hombros y el dorso estaban cubiertos por una brillante armadura, que contrastaba con la seca y mísera desnudez de la parte inferior. El símbolo y el artificio revelan su inspiración leonardesca.
Esos trucos y artificios, esas fantasmagorías del genial "mecánico" no eran más que ingeniosas diversiones para complacer a un rey cuya hospitalidad no reclamaba nada a cambio, fuera de un hábito familiar de relaciones. Leonardo era extravagante y desconcertante, pero cortés.
En su nueva residencia se interesó por proyectos de grandes trabajos, y no nos asombrará que tuvieran por objeto la conducción del agua, uno de los problemas que le interesaron constantemente. No sabemos si Francisco I compartió sus puntos de vista y si resolvió sanear la Sologne desecada y unir por medio de canales las residencias reales del Valle del Loira. Leonardo, sin embargo, sueña con construir una especie de ciudad ideal en el corazón de esta red de aguas, en Romorantin, alrededor del castillo real. El "Palacio del Príncipe", rodeado de un inmenso pórtico, habría tenido salas para danzas y representaciones, cuyos accesos iban a ser embellecidos por grandes máquinas hidráulicas, dispuestas para fiestas y juegos de agua. En estos sueños grandiosos, como en el proyecto del Palacio de las Puertas de Milán, destinado antaño a Carlos de Amboise, el agua se hallaba presente de varias formas. No lejos del castillo, "el río de Romorantin" atravesaba una ciudad imaginaria, toda por construirse, y constituida —sugestión inesperada— por casas transportables, destinadas evidentemente a recibir el grán séquito necesario en toda estadía de la corte. Pero de los sueños de aquellos dos grandes emprendedores que fueron Leonardo y Francisco I no queda nada, si bien tuvieron un comienzo de realización. Sin embargo, el castillo de Chambord, ese primer y único ejemplo de arquitectura ideal del Renacimiento, fue inaugurado en 1519 y, por consiguiente, realizado durante la permanencia de Leonardo en la corte de Amboise. No es imposible que el vasto programa de Chambord haya recibido en algunos puntos la influencia de las sugestiones de Leonardo. Al menos, se ha creído descubrir en la escalera de doble revolución en torno a la cual se desarrolla el plano central, uno de los motivos predilectos de sus meditaciones de constructor.
¿Pintó algo Leonardo durante su permanencia en Francia? Es dudoso. Lo único que se sabe de cierto es que en Cloux tenía consigo algunos de sus cuadros. Es lícito creer que conservaba la *Gioconda*, una de las versiones de la *Santa Ana* y el *San Juan Bautista*. Esta última obra es quizás lo más "leonardesco" que produjo su arte, en el contraste que presenta con la sonrisa de la *Gioconda*, el andrógino y enigmático personaje que surge del claroscuro. Este tipo de belleza masculina, propia de una fabulosa edad dorada cercana todavía a la indefinición originaria, gustaba enormemente en Italia. El gran número de copias de ella indica que esta obra tardía fue pintada antes del viaje a Turena.
Los asombrosos dibujos del "fin del mundo", donde Leonardo representó la gran obra del agua en la naturaleza, visiones llenas de diluvios apocalípticos, tal vez son del último invierno que pasó en Francia. Al igual que las escenas de batalla, representan el equivalente figurativo de las imágenes verbales confiadas a los manuscritos. Pero esas imágenes de torrentes de agua que barren los bosques, derriban caballeros y sumergen ciudades son sometidas progresivamente a una imperiosa estilización. Corrientes, cascadas y tifones dejan de ajustarse a los modelos naturales cuyas analogías físicas Leonardo había buscado toda la vida, para formar con ritmos propios una danza, alucinante y fantástica de visiones.
El 2 de mayo de 1519 Leonardo de Vinci murió en la residencia de Cloux, asistido por su discípulo predilecto, Francesco Melzi, a quien hizo su ejecutor testamentario. Pero recién el 12 de agosto se realizó la inhumación en el claustro de la iglesia de Saint-Florentin de Amboise. El tiempo corroyó sus despojos y el féretro que los contenía. Pero se ha encontrado el acta de ese último episodio: "Fue enterrado en el claustro de esta iglesia el mastro Leonardo de Vinci, noble milanés, primer pintor, ingeniero y arquitecto del Rey, mecánico del Estado y antiguo director de pintura del duque de Milán. Se lo hizo el duodécimo día de agosto de 1519." Tal fue el destino de este hombre cuya memoria es inseparable de un personaje de fábula y que ninguna otra figura de artista ha realizado con semejante fuerza. Para terminar, recordemos la imagen de sí mismo que siempre quiso dar Leonardo: se presentó como un técnico, no como filósofo o humanista, pero dio a su actividad de artista y de ingeniero una nueva dignidad. En más de un aspecto, inició —en los últimos resplandores de la Edad Media— un nuevo tipo de hombre. Su apasionado interés por la fabricación de cosas y máquinas, considerada como clave de la naturaleza, fue el preludio de la inserción ontológica del hombre moderno en la tecnología.

1. *San Juan. París. Louvre.*

2. *Cabeza de joven, de G. Boltraffio. Florencia, Oficios* (Alinari).

3, 4, 5. *Personajes monstruosos. París, Bibl. Nac.* (Snark).

7. *Caricaturas. Venecia, Academia* (Alinari).

8. *Dragón que abate a un león. Florencia, Oficios, Gabinete de dibujos* (Alinari).

Indice de las pinturas de Leonardo

(del *Tratado de la pintura*, pub. por A. Chastel y R. Klein, París, 1960).

Las cifras que siguen a cada título corresponden a los siguientes datos:

1. Comprobado y conocido.
2. Comprobado y desaparecido, ninguna copia segura.
3. Comprobado y desaparecido, copias.
4. Proyecto del que se ignora si fue realizado.
5. Atribuido y no comprobado, pero generalmente admitido.
6. Atribuido y no comprobado, discutido.

Aprox. 1470. Rodela, 2.
1473-75. Bautismo de Cristo; Oficios: Ángel de la Izquierda y Paisaje, 1; Madona Dreyfus, Nueva York, 6; Anunciación, Oficios, 5; Madona con un vaso, Munich, 5.
1475-78. Anunciación (panel de altar), Louvre, 5.
1478 (y reiniciada luego). Madona Benois, Leningrado, 5; cuadro de altar de la capilla de San Bernardo, Palacio Viejo, Florencia, 4; Madona del Gato (dibujo), 4.
1478-80. Retrato de Ginevra de Benci, Galería Lichtenstein, Vaduz, 1.
Aprox. 1480. San Girolamo, Vaticano, 5; Madona de la garrafa, Colección de Clemente VII, 2; Cabeza de Medusa, Colección de los Grandes Duques de Toscana, 2.
1481-82. Adoración de los Reyes Magos, Oficios, 1.
Aprox. 1483. Virgen de las Rocas, I, Louvre, 1; Madona Litta, Hermitage, Leningrado, 5.
Aprox. 1484. Cecilia Gallerani, Cracovia, 1.
Aprox. 1485. Madona para Matías Corvino, 4.
1485-90. Natividad, para el emperador Maximiliano, 4; La bella Ferronière, Louvre, 6; Músico, Bibl. Ambrosiana, Milán, 5.
1484-98. Veinticuatro historias romanas, para el Castillo Sforzesco, Milán, 4.
1495-97. Lucrecia Crivelli, 2.
Aprox. 1497. Cristo con la cruz (dibujo), Venecia, 4; Sala delle Asse, Castillo de Milán, 1.
1500. Isabel de Este (cartón), Louvre, 1 y 4.
1500-07. Santa Ana, Louvre, 1.
Aprox. 1501. Madona de la devanadera, 3.
1503-06. Batalla de Anghiari, 3.
Aprox. 1504. Cristo Niño, 3; Salvator Mundi (dibujo), 4; Mona Lisa, Louvre, 1.
1504-06. Leda, 3.
1506-08. Ángel de la anunciación, 3; Virgen de las rocas, II, Londres, 1.
1506-10. Dos Madonas para Luis XII, 2; Cristo niño, 2.
Después del 1506. Baco, Louvre, 2; Retrato de Costanza di Avalos, 2; Flora y Pomona, Colección Melzi, 2.
Aprox. 1515. San Juan Bautista, Louvre, 1.

Bibliografía

Los manuscritos:

Francesco Melzi, heredero de los manuscritos de Leonardo, los llevó consigo a la villa de Vaprio d'Adda, donde permitió que se los consultara y copiara. Hizo compilar por entonces la colección que se conoce con el título de *Tratado de la pintura*. Estos fragmentos, reunidos por un pintor milanés, se encuentran en la Biblioteca Ducal de Urbino. En el momento de la anexión de 1626, la colección fue transferida al Vaticano, donde se conservan hoy los fragmentos de Leonardo reunidos bajo el título de *Códice Urbinas Latinus* (1270). El hijo de Melzi desperdigó las hojas de Leonardo. El escultor Pompeo Leoni reunió en 1590 diez manuscritos y los ordenó en dos colecciones: una científica, el *Códice Atlanticus*, que Argonati compró en 1522 para donarlo en 1536 a la Biblioteca Ambrosiana; otra más artística, formada por fragmentos extraídos de las hojas precedentes y reagrupados en páginas nuevas. Esta última colección fue vendida en España por Pompeo Leoni y comprada en 1638 por Thomas Howard, conde de Arundel; pasó luego a la familia real y se la conserva actualmente en la biblioteca de Windsor.

Los manuscritos científicos de Leonardo fueron en su mayoría redescubiertos y publicados sólo a fines del siglo XIX. Únicamente la compilación del *Códice Urbinas* fue publicada en 1651 por Roger de Fresne.

Códice Atlanticus: Biblioteca Ambrosiana, Milán (1482-1518). Es la colección más importante de dibujos y notas científicas de Leonardo. Contiene alrededor de dos mil dibujos de carácter científico y técnico reunidos por Pompeo Leoni hacia 1490. Donación del marqués Argonati a la Bibl. Ambrosiana en el siglo XVII.
Manuscrito A: Instituto de Francia, París (1492, aprox.). Notas y dibujos concernientes a problemas de óptica, mecánica y astronomía de los catorce Cuadernos Leonardianos que, en 1796, fueron transferidos de la Bibl. Ambrosiana a París por orden de Napoleón.
Manuscrito B: Instituto de Francia, París (1488-1489.) Dibujos de arquitectura, proyectos de puentes y barcos, esbozos de instrumentos científicos, máquinas de guerra y máquinas voladoras.
Manuscrito C: Instituto de Francia, París (1490-1492). Fragmentos del tratado sobre la luz y las sombras.
Manuscrito D: Instituto de Francia, París (1508). Estudios sobre el ojo humano.
Manuscrito E: Instituto de Francia, París (1513-1514). Notas y dibujos sobre el vuelo de las aves, sobre geometría, física y la construcción de máquinas hidráulicas.
Manuscrito F: Instituto de Francia, París (1508-1509). Problemas de óptica y de hidráulica.
Manuscrito G: Instituto de Francia, París (1510-1516). Fragmentos del Tratado de la pintura y de los estudios sobre el movimiento.
Manuscrito H: Instituto de Francia, París (1494). Tres cuadernos dedicados sobre todo a la geometría y la física.
Manuscrito I: Instituto de Francia, París (1497-1499). Dos cuadernos relativos a dibujos geométricos y glosarios correspondientes.
Manuscrito K: Instituto de Francia, París (1504-1512). Tres cuadernos con notas y dibujos sobre el vuelo de las aves, la matemática y la geometría, la hidráulica, la óptica y la anatomía comparada.
Manuscrito L: Instituto de Francia, París (1497 y 1502-03). Notas del viaje de Leonardo como ingeniero militar de César Borgia.
Códice Ashburnham I: Instituto de Francia, París (1492). Contiene pasajes del Tratado de la pintura.
Códcie Ashburnham II: Instituto de Francia, París (1488-1499). Elementos extraídos del manuscrito B y adquiridos por lord Ashburnham.
Códice Arundel: Museo Británico, Londres (1580, aprox.). Colección de 283 hojas formada en el siglo XVII por lord Arundel. Contiene estudios sobre mecánica, geometría, óptica, acústica y astronomía.
Códice Forster: Museo de South Kensington, Londres (1484-1505). Tres cuadernos sobre diversos temas, sobre todo de geometría y de física.
Códice Leicester: Biblioteca Leicester, Holkham Hall, Norfolk (1504-1506). Notas y dibujos de hidráulica, geología y astronomía.
Códice Trivulzianus: Castillo Sforzesco, Milán (1487-1490). Caricaturas y anotaciones varias.
Códice sobre el vuelo de las aves: Biblioteca Real, Turín (1505). 18 hojas sobre el vuelo
Códice Urbinas Latinus 1270: Vaticano. Compilación del siglo XVI. Colección de notas de Leonardo para el Tratado de la pintura.
De la Anatomía (folios A); *De la Anatomía* (folios B); *Cuadernos de Anatomía* (folios C): Biblioteca Real, Castillo de Windsor (1489-1516). Colección de dibujos y notas sobre anatomía y fisiología del hombre reunida por Pompeo Leoni, al igual que el *Códice Atlanticus*.
Windsor: Biblioteca Real, Castillo de Windsor (1489-1516). Colección de dibujos sobre temas diversos: animales, plantas, geología, cartografía, astronomía, arquitectura, máquinas militares, etc.

Ediciones de las obras de Leonardo:
J. P. Richter, *The Literary Works of L. d. V.*, 2vols., Londres, 1883, 2ª ed. (con I. A. Richter), Londres, 1939.
E. M. Curdy, *The Notebooks of L. d. V.*, 2 vols., Londres, 1938.
G. Fumagalli, *Leonardo "omo senza lettere"*, Florencia, 1951, 2ª ed.
A. Marinoni, *L. d. V., tutti gli scritti*. 1, *Scritti letterari*, B. M. M., Milán, 1952.
A. M. Brizio, *Scritti scelti di L. d. V.*, Turín, 1952.
Estudios:
Es imposible resumir aquí la enorme bibliografía sobre todos los aspectos de la actividad de Leonardo, sea en el plano científico, sea en el de la divulgación. El lector podrá hallar indicaciones sistemáticas en: *Raccolta vinciana*, Milán, 1960-64, y en A. Chastel, *Leonardiana*, "Bibl. d'humanisme et Renaissance", 16, 1964, págs. 386-97.
Para este ensayo hemos utilizado ampliamente las obras de A. Chastel:
A. Chastel, *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Presses Universitaires de France, 1961, París; *I centri del Rinascimento, Arte Italiana, 1460-1500*, Milán, Feltrinelli, 1965; *L'arte italiana*, I, II, Florencia, Sansoni, 1957-58; A. Chastel y Robert Klein, *L'Age de l'humanisme*, París, 1963. También de A. Chastel, véase: *L. de Vinci par lui meme*, Nagel, París, 1952, donde se hallará, además de un lúcido ensayo, la *Vida* de Vasari y una selección de textos. A. Chastel y R. Klein, *Léonard de Vinci, Le Traité de la Peinture*, París, 1960.
Recomendamos además las siguientes obras generales:
E. Cassirer: *Individuo y cosmos*, Emecé, Buenos Aires, 1951, y la *Storia della filosofia moderna*, Turín, Einaudi, 1952; B. Croce: *Leonardo filósofo*, 2ª ed., Milán, Garzanti, 1949; E. Gentile: *Il pensiero di Leonardo*, in *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Florencia, Sansoni, 1940; Juan de la Encina: *La pintura italiana del Renacimiento*, Méjico, F.C.E., 1949.
Para Leonardo y la literatura:
A. Momigliano, *La prosa di Leonardo*, in *Cinque Saggi*, Florencia, 1954; F. Flora, *Leonardo*, Milán, 1952; G. De Robertis, *La difficile arte di Leonardo*, Florencia, Le Monnier, 2ª ed., 1953.

El fascículo Nº 4 de

LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal a través de sus protagonistas

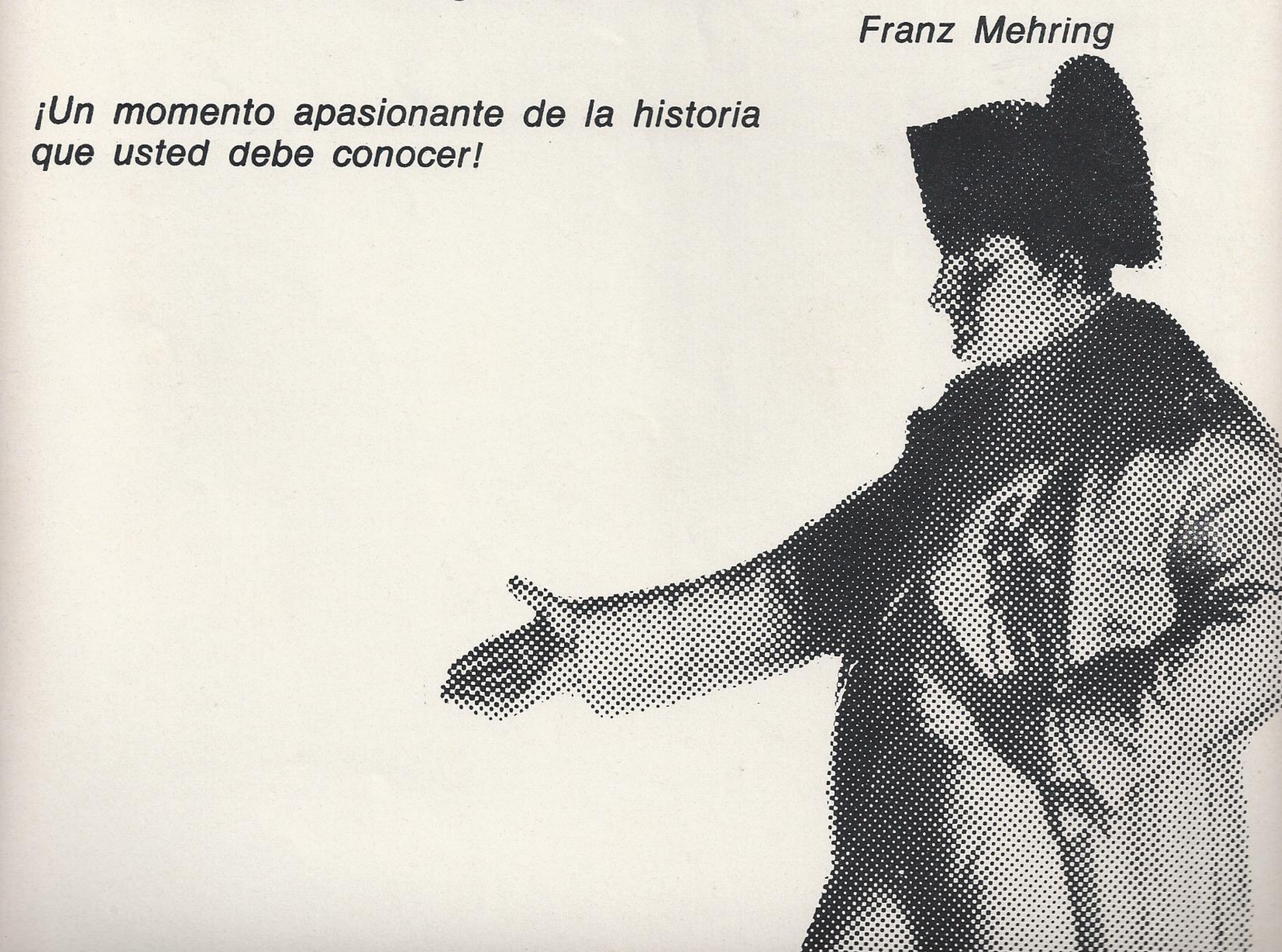
contiene la biografía completa e ilustrada de

Napoleón

"Más que un mosaico con mil detalles que vagan como fuegos fatuos, la fascinación de una personalidad que ha dejado su huella en su época y le ha legado su nombre".

Franz Mehring

¡Un momento apasionante de la historia que usted debe conocer!





LOS HOMBRES de la historia

Cien biografías fundamentales.
La historia del mundo
a través de la historia
de sus protagonistas.
Historiadores y especialistas
han colaborado para ofrecer
la interpretación más moderna
e ilustrada de los hechos
que preocuparon y preocupan
al hombre.
Las más importantes conquistas
en el campo de la ciencia
-el marxismo, el psicoanálisis,
la relatividad, la gravitación
universal-;
en el campo del arte
-el simbolismo, el surrealismo,
el cubismo-;
en el campo de la acción...
Indispensable para quien no
quiera quedar al margen
del saber, para el estudiante,
para el profesor.

La dirección se reserva el derecho de cambiar algunos de los títulos del presente plan.

Si desea encuadernar los fascículos separe las tapas de los interiores.
Agrupe los interiores en los tomos correspondientes según la indicación dada en el interior de la tapa.
Separe las contratapas y forme con las láminas de tapa el Atlas Iconográfico de la Historia Universal.
Oportunamente la editorial pondrá en venta las tapas-libros con sus portadas e índices para encuadernar los tomos.

m$n 120,- el ejemplar

Plan de la obra

1/ La civilización de los Orígenes
Homero, Buda, Confucio, Ramsés II, Moisés, Solón

2/ La edad de Grecia
Pericles, Alejandro, Eurípides, Arquímedes, Sócrates, Los Gracos, Ciro

3/ La civilización romana
Augusto, Constantino, Atila, Virgilio, Jesús, Marco Aurelio

4/ Cristianismo y Medioevo
Carlomagno, Mahoma, Marco Polo, Francisco de Asís, Tomás de Aquino, Dante, Abelardo

5/ Del Humanismo a la Contrarreforma
Leonardo de Vinci, Ignacio de Loyola, Carlos V, Cristóbal Colón, Maquiavelo, Galileo, Calvino

6/ Los estados nacionales
Felipe II, Richelieu, Descartes, Shakespeare, Cervantes, Rembrandt, Iván el Terrible

7/ El setecientos
Luis XIV, Bach, Voltaire, Newton, Pedro el Grande, Túpac Amaru, Cook

8/ La Revolución Francesa y el período napoleónico
Napoleón, Robespierre, Franklin, Talleyrand, Hegel, Beethoven, Goya

9/ El siglo XIX: La Restauración
Metternich, San Martín, Balzac, Bolívar, Saint Simon, Goethe, Delacroix, Marx, Artigas, Poe, Hidalgo, O'Higgins

10/ El siglo XIX: Las revoluciones nacionales
Lincoln, Nietzsche, Dostoievski, Wagner, Courbet, Pasteur, Darwin, Engels, Disraeli, Baudelaire, Juárez, Martí

11/ El siglo XIX: La Revolución Industrial
Freud, Van Gogh, Tolstoi, León XIII, Bismark, Ford

12/ El mundo contemporáneo
Churchill, Einstein, Lenin, Gandhi, Hitler, García Lorca, Pío XII, Picasso, Eisenstein, Mussolini, Stalin, Roosevelt, Chaplin, Mao-Tse-tung, Juan XXIII, "Che" Guevara